

O grão da percepção

Luís Gouveia Monteiro



Mestrado em

Ciências da Comunicação
Cinema e Televisão

Outubro de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Inês Gil, Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

O GRÃO DA PERCEPÇÃO/THE GRAIN OF PERCEPTION

AUTOR/AUTHOR: Luís Gouveia Monteiro

[RESUMO]

Esta dissertação cruza conceitos da filosofia, da teoria do cinema e das neurociências para estudar a relação da experiência cinematográfica com o conceito de transcendência. Explora a noção de cinema enquanto espelho gnóstico e máquina de produzir pensamento. Conclui que a relação física que o cinema tem com o real é fundamental para a capacidade que tem de produzir real e que, enquanto experiência imersiva e multi-sensorial, tem uma vocação para os mistérios da vida, da verdade e do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: transcendência, imanência, cinema, filosofia, neurociências

[ABSTRACT]

This dissertation crosses concepts from philosophy, cinema studies and neurosciences to study the connections between the cinematographic experience and the concept of transcendence. It explores the notion of cinema as a gnostic mirror and a thought-producing machine. It concludes that the physical bond between cinema and reality is key to its reality producing skills and that, as an immersive and multi-sensorial experience, it has a natural vocation to the mysteries of life, truth and time.

KEYWORDS: transcendence, immanence, cinema, philosophy, neurosciences

*Para o meu Avô Abílio, que me ensinou a ler com as legendas dos filmes e que
continua a tentar ensinar-me matemática, física e química.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, o meu obrigado pela disponibilidade da Prof. Doutora Inês Gil para orientar este trabalho e pela confiança que em mim depositou ao aceitar generosamente as limitações de calendário a que me obrigou a condição de trabalhador-estudante. Este trabalho fica a dever-lhe o esforço de conciliar um exercício académico sério com a liberdade poética para, volta e meia, sair a correr atrás da intuição. Espero não ter desmerecido por completo esse voto de confiança.

Ao Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro, pelo constante encorajamento, pela imensa ajuda bibliográfica e pelo raro brio com que sempre se dedica aos seus alunos.

Ao Professor Doutor João Mário Grilo, pelas aulas inspiradoras onde foi semeada uma boa parte das ideias que se seguem.

Ao Diogo Seixas Lopes pela ajuda amiga na discussão destas ideias e na revisão do texto final.

À Andreia Martins, pelo apoio constante, do primeiro ao último dia.

1 – Introdução

“Estamos mais ligados ao invisível do que ao visível”

Novalis

1.1 - Projecto de estudo

A natureza continua a dizer a verdade. A questão é como escutá-la? É natural que estejamos confusos. A vida continua a ser mais inteligente do que o homem e continua por explicar o interminável fluxo da vida e da morte. Ao anunciar a descoberta do bosão de Higgs, a ciência congratulou-se com a vitória do modelo padrão da física. Depois advertiu que 96% do universo continua por explicar. O mistério continua intacto, pelo que a necessidade de empurrar para a frente o horizonte do desconhecido está garantida. Nunca soubemos tão bem o tão pouco que sabemos. Mas apenas isso.

Esta dissertação pretende questionar a relação do cinema com esse horizonte do desconhecido que a humanidade vai negociando com o entendimento e a experiência. Não será por certo uma relação exclusiva. Em nenhuma parte deste texto se fará a defesa da ideia de que esta arte (ou qualquer outra) possa ter uma relação de exclusividade com a transcendência. Para além do cinema, outros *media*, outras artes e outros discursos procuram, com maior ou menor sucesso, esse comércio. Não se propõe aqui nenhum tipo de relação quintessencial. Pelo contrário, o que distingue a viagem cinematográfica é a sua natureza inclusiva. O cinema também é música, literatura, teatro, pintura, dança, arquitectura e escultura.

Ainda assim, importa estudar algumas competências específicas deste *medium*. Nomeadamente as suas propriedades de experiência imersiva e multi-sensorial em que o espectador se identifica e projecta naquilo que vê,

passando de visionador a visionário¹. O objecto de estudo das próximas páginas é esse efeito de espelho mágico que encontramos no cinema enquanto máquina gnóstica que nos mostra aquilo que precisamos de ver. Para questionar a relação do cinema com a transcendência começemos por questionar a relação do homem com ela.

Desde Platão que a transcendência é objecto de reflexão conceptual. Teólogos, matemáticos, poetas, antropólogos e psicólogos têm procurado dar conteúdo a um objecto que parece, por natureza, elusivo e diáfano. O único ponto em que se consegue algum acordo é que o transcendente se institui por oposição ao imanente. É aquilo que está além, seja por se referir a uma entidade superior, ao ideal e ao sagrado, seja por representar aquilo que não se pode atingir ou conhecer.

Mas logo neste primeiro passo a definição começa a abrir brechas. Basta pensar que o imanente é sempre, para Hegel e para as teorias da presença divina, uma manifestação do transcendente. Como veremos, esta enorme ressalva será decisiva para as conclusões deste estudo. Toda a questão assenta num conflito, senão numa contradição: falar de transcendência é nomear o desejo de exprimir aquilo que não se pode conhecer. Jung defende mesmo que todas as afirmações sobre o assunto *“devem ser evitadas porque são, invariavelmente, uma presunção risível da mente humana, inconsciente das suas limitações”*.²

Pelo contrário, a arte e a religião dependem há muito desse exercício de superação. Alimentam-se mesmo dessa pasta de coragem e vaidade feita pelos homens que desejam tocar com um dedo no céu. A resposta moderna diz que não só é possível, mas também desejável que se procure exprimir aquilo que (ainda) não se pode conhecer: seja usando o conceito sistémico da caixa-negra, a ideia gótica da cripta, seja pelo trabalho nos limites dos psicotropismos e das capacidades retinianas. Os últimos dois séculos de história da arte testemunham esse esforço metafísico que pôs o mundo inteiro a discutir a aura e levou a arte para além da representação.

¹Deleuze, Gilles, [1985] *A Imagem Tempo – Cinema 2*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, pág.34

² Jung, Carl *The Secret of The Golden Flower*. New York, Harcourt Brace, 1931, pág.135. tradução minha.

A psicanálise foi uma das etapas desse esforço, foi tomando nota do florescimento dos fantasmas criados pelos sonhos e pesadelos da técnica. Construiu uma cosmogonia fantástica cujo léxico contaminou todas as regiões do discurso e mobilizou todas as formas de expressão. Mas prometeu um acesso directo ao inconsciente que nunca pôde verdadeiramente cumprir. A humanidade imaginou que estaria em vias de receber o código da sua metafísica íntima, mediante o qual todas as emoções seriam explicadas e toda a energia seria deslaçada, passando a circular livremente. Acontece que não, já que o muito pequeno e o muito grande ainda estão por explicar. Mas a intuição da psicanálise deixa-nos – nomeadamente ao cinema – noções muito importantes como a importância mágica da infância e a natureza metafórica do subconsciente.

Tal como o primitivismo, o surrealismo surgiu como resposta do espírito a essa magia não resolvida, ao défice de espiritualidade deixado pela religião e intuído pela arte, num movimento de contra-positivismo. Opera para isso uma substituição da linha do real por uma linha de utopia. As teorias do absurdo procuraram activamente essa tarefa dos maravilhamentos, de estética do espanto. Espanto esse que, na modernidade, as máquinas parecem herdar dos deuses que viram partir, nos últimos séculos. Esse espanto torna-se uma espécie de consolo para a enorme solidão dos mortais, que sabem que o são e que por isso precisam de uma inscrição no infinito. Essa busca de uma transcendência não-religiosa é uma das características essenciais da modernidade: uma re-ligação a um novo centro. Uma religião para ateus.

A fotografia e o cinema não só aniquilaram a necessidade da representação do real, como alteraram o próprio real, tornando-o intangível e fantasmático. Como se, depois da Revolução Industrial, numa sensibilidade zozna perante a torrente dos *shocks* benjaminianos, se tornasse impossível olhar as coisas de frente sem elas responderem de volta. E como se, com isso, se criasse uma sensibilidade nova, moldada pela estrutura cinemática do real.

A atenção deslocou-se do que é positivo e mensurável para aquilo que foge e não se deixa dizer. Ou, como refere Schrader³, “*O estilo transcendental⁴ procura maximizar o mistério da existência; descarta todas as interpretações convencionais da realidade: realismo, naturalismo, psicologismo, romanticismo, expressionismo, impressionismo e, finalmente, racionalismo.*”

Tal como em Poe , Baudelaire e Mallarmé, há em grande parte da actividade artística contemporânea uma procura pelos intervalos da matéria. Na poesia esse corte são as correspondências de Baudelaire; na pintura, as relações interiores de Kandinsky e o *non finito* de Cézanne; na música, como em toda a comunicação, as pausas e os silêncios. E há, cada vez mais, a consciência de que esse intervalo da matéria se transferiu da tela do artista para o cérebro do receptor. É no cérebro que se preenche o intervalo. O realismo virou ilusão quando tomou consciência de que, se nada é sagrado, então tudo é sagrado.

O comércio entre arte e religião, agentes tradicionais da transcendência, é fácil de encontrar ao longo da história das ideias. As igrejas sempre precisaram de arquitectar o além para produzir espiritualidade e fazer Cristo descer à Terra, pontualmente ao domingo. Os artistas há muito que recorrem ao divino para procurar o sublime. A tradição habituou-nos a olhar para uma e outra como os operadores da elevação espiritual, uma irmandade ancestral, primitiva, em que o protagonismo se vai dividindo e alternando. Para Schrader⁵, “*o estilo transcendental aproxima-nos do silêncio, da imagem invisível na qual as duas linhas paralelas da religião e da arte se encontram e interpenetram*”.

Dito isto, será legítimo perguntar pelos mecanismos, os bastidores dessa carpintaria que navega nos esses intervalos da matéria. As propostas são variadas. Aristóteles associa-a à catarse, experiência libertadora que permite uma superação espiritual; na Idade Média, impera a noção de que a elevação se alcança pela austeridade e a ascese. Nietzsche fala da necessidade de

³ Schrader, Paul [1972] *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson & Dreyer*. Reprint, Da Capo Press, Oxfordshire, 1988, pag.153. tradução minha.

⁴ Como veremos à frente, esta definição de transcendental é de uso problemático.

⁵ Schrader, Paul [1972] *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson & Dreyer*. Reprint, Da Capo Press, Oxfordshire, 1988, pag.169. tradução minha.

construção de um dispositivo sacrificial. Stirner, Sade, Bataille, Klossowsky, Fourier e César Monteiro acreditam que é preciso criar um fantasma para produzir um milagre, que o sagrado precisa de um interdito, da blasfémia e do sacrilégio para se tornar visível. Isto é, que é preciso desmistificar para mistificar.

São respostas diferentes para a mesma ambição alquímica: tirar o universal do particular, o eterno do transitório. Ou, nas palavras de Burroughs, para “*começarmos finalmente a sair dos nossos corpos*”⁶, cumprindo a ambição derradeira de todos os media: tornar-se invisível por via de uma ligação aparentemente não mediada. Essa ambição, como veremos, pressupõe mais um conhecimento sobre os limites da percepção do que uma confiança exagerada nas suas capacidades.

1.2 - Campo de conceitos

Desenhado que está o primeiro esboço do território deste estudo, importar clarificar o uso de alguns conceitos, nomeadamente o de transcendência. Adopto a definição kantiana de transcendência, no que toca à distinção entre o transcendente e o transcendental. Assim, o transcendente é aquilo que ultrapassa a experiência possível, aquilo a que o conhecimento não pode legitimamente saber porque se encontra além dos limites e da verificação da experiência. Pelo contrario, o transcendental não se ocupa do objecto do conhecimento, mas sim do próprio modo de (o) conhecer.

A propósito da diferença entre transcendente e transcendental, logo no início do segundo livro de cinema, Deleuze acusa Schrader - e os americanos em geral - de ignorar a distinção kantiana entre transcendente e transcendental.⁷ De facto, Schrader, usa transcendental como adjectivo ou propriedade da transcendência e não com o sentido substantivo que Kant lhe dá, e que aqui se

⁶ Burroughs, William S., *The art of fiction #36*, Paris-Match Review. tradução minha. link estável: <http://www.theparisreview.org/interviews/4424/the-art-of-fiction-no-36-william-s-burroughs>

⁷ Deleuze, Gilles, [1985] *A Imagem Tempo – Cinema 2*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, pág.28

adopta: o transcendental como aquilo que se ocupa das bases a priori ou intuitivas do conhecimento, independentes da experiência.

Acontece que, ao definirmos a transcendência não capturamos necessariamente, por oposição, o seu habitual contrário: a imanência. Importa olhar com atenção para outra ressalva de Hegel: desenhar uma fronteira, implica conhecer o que está do outro lado, ou seja, transcender essa fronteira. Assim, circunscrever a transcendência implica tê-la já visto, do outro lado da cerca. O que seria impossível com o próprio conteúdo da definição: aquilo que está para além da experiência.

Nesta espécie de paradoxo de Zenão ficaríamos privados da própria definição de transcendência, ela própria matéria de fé. Mas, de facto, para se instituir uma fronteira é preciso, no mínimo, mandar lá alguém. Hegel pode alimentar o paradoxo porque tem o problema do acesso à transcendência resolvido pela via da imanência: para aceder ao milagre basta abrir os olhos e olhar para o homem e a natureza que não são senão espírito concretizado. Esta possibilidade hegeliana permite continuar a avançar, mas é importante não esquecer que esta imanência “com brinde” não é a mesma de Deleuze. Essa, garante o próprio, “não se entrega à imanência”. É pelos meandros destas subtilezas que usaremos os conceitos de transcendência e de imanência, referindo as diferentes inclinações usadas por Kant, Hegel e Deleuze.

Ao pretendermos procurar a transcendência filosófica no cinema levantam-se quase automaticamente uma série de questões: O cinema aspira à produção de juízos sintéticos a priori? Estará o cinema preparado para recuperar a possibilidade da metafísica que Kant arrasou? Será o cinema capaz de revelar conhecimento universal, independente da experiência sensível? As respostas são não, não e não. Nada no cinema é independente da experiência sensível. Pelo contrário, a experiência sensível é característica fundamental do cinema.

Esta brecha na distinção que não é oposição entre transcendência e imanência é também o desafio central deste estudo: Como é que um *medium* em que o principal traço é uma relação física com o real pode entrar em contacto com o que está para além do real? Reforço que as respostas de

Deleuze e de Hegel vão configurar sempre a imanência, mas duas imanências muito diferentes). Não quer isto dizer que se pretenda desistir da transcendência, logo na introdução e em favor do seu aparente contrário. Mas importa reconhecer que as aspirações à transcendência não são evidentes quando o cinema está ontológica e visceralmente ligado ao real. Mas a verdade também é que se vê (e se faz) cinema à procura de conhecimento novo e universal sobre o mistério da vida, em busca de que se faça uma luz. É a possibilidade desse tipo de transcendência que este trabalho procura investigar.

Para encerrar a discussão sobre o conceito de transcendência importa fazer agora aqui uma divisão entre experiência possível e experiência disponível. Não acreditando que o cinema tenha qualquer tipo de propriedades sobrenaturais, a sua transcendência depende da capacidade de tornar experiência nova possível. Terá de ser uma máquina de tornar experiências possíveis. Ou, melhor, de transformar experiência possível em experiência disponível.

Não se trata de entender esta arte como um portal místico para fora dos sentidos, antes como uma forma poderosa de combater a demora que a inteligência sente perante os produtos da intuição. O cinema tem uma ligação física com as coisas. É às coisas, àquilo que existe, que o cinema quer arrancar os segredos. Tudo isso acontece, como refere Deleuze, no plano da imanência, onde se fundem imagem e pensamento. Em termos pasolinianos dir-se-ia que estamos condenados a procurar o absoluto e a só nos aparecerem coisas.

Face às dúvidas apresentadas pela filosofia, procurarei algumas pistas nas neurociências, que estão a fazer a engenharia reversa do cérebro para tentar dar corpo às definições que continuam a iludir os filósofos. Esse desafio de revelar o que se passa na cabeça das pessoas não é muito diferente do do cinema moderno. A grande diferença é que o cinema aponta a câmara ao rosto enquanto as lentes da ciência estão direccionadas ao cérebro. Mas, num e noutro caso, a tarefa é a mesma: um exercício de curiosa humildade sobre os mistérios da vida; a denúncia da beleza escondida e das misérias menos óbvias do mundo; a procura das forças que governam os destinos das coisas. O cinema, como a ciência, é a constante procura pelos guionistas da matéria.

Neste sentido, a transcendência é tanto um assunto da religião como da ciência. Um católico dir-nos-á que a imensa beleza de uma mulher lá lhe foi posta por Deus. Um cientista chamará a atenção para a simetria do rosto e para a sua aptidão óssea para a reprodução. O cinema faz-nos sentir essa beleza e deixa-nos a pensar sobre ela.



“Silêncio, no hay banda”⁸



Mark Kermode – *Do you not think there are moments in cinema, especially in your cinema, in which moments of transcendence happen? Like when I watch that Laura Dern speech, something happens which is not of the moment.*

David Lynch - *It could give you a blissful, beautiful feeling; whether you really get into that real transcendence, I don't know. But transcending is a natural thing. Many, many, many people have transcended, but they don't know how they did it, and they don't know how to do it again. So they say, when you're falling asleep, and going from waking to sleep, you pass through a gap, that synapse thing. People say, "Woah, I see a white light" or "I feel bliss" - it doesn't always happen but the transcendent is behind all waking, sleeping and dreaming. It permeates creation, it's there, it's our self. And you just need to experience it to enliven it. And then it gets more and more and more.⁹*

⁸ Lynch, David, *Mulholland Drive*, 2001

⁹ Lynch, David, *Entrevista ao The Guardian sobre Inland Empire*, Fevereiro de 2007. tradução minha. *link estável:*
http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,2011369,00.html#article_continue



“Se toda a gente podia filmar, eu também podia. Nesse tempo, só queria ter uma camarazita. Hoje já não penso assim. Acho que para filmar nem sequer preciso de uma câmara: preciso de um pouco de luz na minha cabeça e basta. (...) Procuro uma mundividência de longo alcance, chamemos-lhe cinema, este que sinaliza o fim de toda a representação”.¹⁰

“Vou dizer uma aberração. Será que consegui pôr o espaço no tempo? Para o conhecimento do filme, talvez seja preciso ir pelo lado da astrofísica. Digo isto modestamente.”¹¹

¹⁰ Monteiro, João César, em resposta à pergunta *Porque é que filma?*, de Jacques Dénier, Catálogo dos 5ºs Encontros Cinematográficos de Dunquerque, 1991

¹¹ Idem, em *“Entrevista Com um Vampiro”*, por Pierre Hodgson, Catálogo Cinemateca Portuguesa, 2005

2 - Cinema e conhecimento

“The time is out of joint”

William Shakespeare

2.1 – cinema e filosofia

A sétima arte tem exercido sobre a filosofia um fascínio ininterrupto quase desde o instante do seu nascimento. Talvez antes, se torcermos um pouco a história a nosso favor, como nos filmes. Assim poderemos dizer que Platão, na Alegoria da Caverna, precisou de criar um rocambolesco cinematógrafo paleolítico feito com pedra, sol e sombra para ilustrar a relação entre o sensível e o inteligível, entre o sujeito e o objecto, enfim, entre o homem e o mundo.

Mais recentemente, Arnheim, Benjamim, Deleuze, Kracauer, Merleau-Ponty, Bergson e Deleuze, procuraram em termos filosóficos essa sabedoria do e pelo cinema. Este último, defendeu mesmo que *“o cinema moderno desenvolve um modo de percepção que torna possível sentir mundos virtuais, mundos divorciados do espaço-tempo e construídos na lógica da acção prática, mundos que contenham simultaneamente o passado, o presente e o futuro, o imaginário e o real.”*¹²

Um dos grandes alimentos deste namoro entre filosofia e cinema tem sido a ideia de que depois do *linguistic turn* dos anos 20 - e de Wittgenstein ter reduzido o universo a um jogo de palavras - a filosofia da segunda metade do século XX respondeu ao impasse com um *visual turn*¹³ que defende que há imagens antes das palavras e que o cérebro pensa com imagens. As próprias

¹² Flaxman, Gregory, *The Brain is The Screen*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, pág. 163. tradução minha.

¹³ Idem, idem. pág. 9

palavras utilizam imagens mentais, caso contrário seriam apenas um monte de letras.

A resposta a Wittgenstein seria então: se não podemos falar sobre aquilo que desconhecemos, produziremos tantas imagens sobre o assunto que, mais cedo ou mais tarde, alguma luz se há de fazer nas nossas cabeças. Olharemos tanto para as coisas que lhes arrancaremos um sentido. Farto de palavras cruzadas, um pequeno exército de filósofos tomou de assalto as cinematecas, agarrou em câmaras, fez filmes e discutiu-os. *“Aqui estou eu no meio das imagens”*,¹⁴ diz Bergson.

Deleuze defende, segundo Rodowick, que *“o cinema faz-nos ver, sentir e pensar diferentemente. (...) A sua esperança consiste em desregulamentar o pensamento a ponto de o libertar dos rudimentos referenciais da filosofia tradicional (i.e. contrariedade, semelhança, identidade, analogia), ou seja, em desterritorializar o pensamento.”*¹⁵ Assim, Deleuze não procura fazer mais uma história ou *“mais uma teoria do cinema, mas antes perceber como é que modos de entendimento estético, filosófico e científico convergem para produzir estratégias culturais para imaginar o mundo e para transformá-lo em imagens.”*¹⁶ “Para Deleuze, como refere Flaxman, “a trajetória do cinema recapitula a da filosofia e da sua gradual descoberta e imersão no tempo”¹⁷ À procura da relação do cinema com “o impensado, isto é, a vida”¹⁸, com aquilo que vem depois quando tudo já foi dito, Deleuze, define-o como *“uma nova prática das imagens e dos signos, de que a filosofia tem de fazer a teoria como prática conceptual. Porque nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para constituir os conceitos do cinema”*.¹⁹

¹⁴ Bergson, Henri, *Matter and Memory* [1896], Zone Books, Nova Iorque, 1991, pág. 17. tradução minha.

¹⁵ Rodowick, D.N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham, 1997. pág. 5. tradução minha.

¹⁶ Idem, idem

¹⁷ Flaxman, Gregory, *The Brain is The Screen*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, pag. 4. tradução minha.

¹⁸ Deleuze, Gilles, [1985] *A Imagem Tempo – Cinema 2*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, pág. 243

¹⁹ Idem, pág. 357

Na mesma linha de inquirição fenomenológica sobre o cinema, Pasolini viu-o como nada menos do que a própria língua da realidade²⁰, Metz definiu-o como o ponto óptimo da impressão de realidade²¹ e Bazin deu-lhe o estatuto poético de “*estado estético da matéria*”²². Diz Bazin que há no cinema um ilusionismo legítimo que deve ser a base do verdadeiro realismo na medida em que olha o real não como coisa física, mas ontologicamente, como metafísica.

Usando um novo ponto de partida, o fim das ideologias e o cinema como herdeiro natural do pensamento, Kracauer diagnostica dois novos problemas que se levantam ao conhecimento: a impossibilidade de um ponto de vista abrangente sobre o universo e a crescente abstracção do conhecimento científico. E defende que o cinema é instância de resposta a estas questões. Ou, como na frase de Buñuel que Kracauer cita: “*Espero de um filme que descubra qualquer coisa por mim*”.²³

Em quase todas estas abordagens é importante reter a persistência de um denominador comum bastante fiável: a especificidade da relação do cinema com o real. A tradição mostra-nos duas escolas, talvez não opostas e muito seguramente conciliáveis: o cinema como cópia do real e o cinema como criação de real.

Julgo haver interesse em fazer a distinção sem instigar o confronto. Não diria que são duas maneiras de chegar ao mesmo resultado ou sequer dois ramos da mesma árvore porque dão frutos muito diferentes. Mas nascem no mesmo jardim da imanência. Vejamos então estas duas filosofias do cinema e a respectiva maneira de pensar a relação entre cinema e real:

a) cinema como cópia do real

²⁰ Idem, pág. 45

²¹ Monteiro, Paulo Filipe, *Fenomenologias do cinema*, Revista de Comunicação e Linguagens #23, Edições Cosmos, Lisboa, 1996. pág 77

²² Idem, idem. pág 69

²³ Kracauer, Siegfried. *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1960, pág. 46. tradução minha.

O foco na especificidade da relação física, indexical e vestigial que o cinema – por via da imagem fotográfica - tem com o real domina, grosso modo, o primeiro meio século de filmes e sua teoria. Há mil *nuances* possíveis neste espartilho cronológico, talvez tantas quantas os filmes que foram feitos nesse intervalo. É uma fronteira necessariamente artificial, com todo o tipo de fugas. Welles e Renoir são dois exemplos flagrantes da permeabilidade desta baliza artificial. Quer pela aposta na profundidade de campo que liberta o olho para divagar pela tela, quer pelo uso do plano-sequência contra o primado da montagem, caminharam *avant la lettre* para um trabalho sobre o tempo que começou a questionar o investimento inicial sobre o movimento.²⁴

Nesta primeira etapa do cinema e da sua filosofia, dominou o esquema-sensório-motor enquanto norma e garantia de coincidência entre os paradigmas da percepção e as regras da produção e da montagem cinematográfica. Procurou-se a perfeição da imitação técnica do real e de uma série de convenções sobre a sua percepção. Neste estado de espírito inicial, o desafio era levar a ilusão o mais longe possível, fazer desaparecer o *medium* e facilitar ao espectador a tarefa de ignorar cumplicemente o embuste.

Maravilhado com a possibilidade de reproduzir o real, o cinema assumiu como primeira tarefa o domínio da montagem. Para Eisenstein (como para Pudovkin e Malraux) é o trabalho de montagem que permite transformar em arte aquilo que à partida seria apenas um processo técnico de reprodução física.²⁵ Para esta escola, com uma forte inspiração gestaltiana, a transcendência cinematográfica resultaria da capacidade de manipular esses pedaços de real por forma a construir um todo supersomático, maior do que a soma das suas partes.

Assim, a primeira vida do cinema desenrolou-se sob o feitiço dos fotões que os objectos libertam e que a técnica aprisionou de forma mais ou menos estável na película. Essa magia da duplicação foi, num primeiro momento confundida com a própria vida e a possibilidade técnica da sua re-criação. Tal como na fotografia, o que está em causa nesta maneira de caracterizar

²⁴Monteiro, Paulo Filipe, *Fenomenologias do cinema*, Revista de Comunicação e Linguagens #23, Edições Cosmos, Lisboa, 1996. pág 70

²⁵ Idem, pág.66

ontologicamente o cinema é a transferência de realidade do objecto para a sua representação. Esta transferência será, mais à frente, fundamental para questionar a noção benjaminiana de aura.

Como exemplo da mestria que esta escola conseguiu atingir, pense-se no cinema clássico norte-americano e, por exemplo, em Billy Wilder, cineasta defendeu como objectivo primeiro “agarrar o espectador pelos colarinhos”, contando uma boa história e conseguindo o máximo de comando possível sobre a sua atenção e as suas emoções. Ao mesmo tempo, preocupou-se com a indústria: ter lucro, agradar aos estúdios, ganhar dinheiro para fazer mais filmes. Utilizando o génio colectivo²⁶ que esse sistema proporcionou, produziu obras ricas, densas e complexas, tão cheios de vida e de metafísica quanto outras quaisquer.

b) cinema como criação de real

Bresson definiu o cerne desta forma de olhar para o cinema com a ideia de que o mérito do cineasta não está na “*contrafacção da natureza (actores, cenários), mas na maneira pessoal de escolher e organizar os pedaços a ela tomados directamente pelas máquinas*”.²⁷ A ideia de Bresson, que entretanto as neurociências confirmaram, é a de que o olho é demasiado irrequieto e pensativo para alguma vez produzir cópias neutras ou transparentes do real. Há mais ligações do cérebro ao olho do que em sentido contrário e, face à mesma imagem, diferentes foco e atenção produzem sentidos completamente diferentes. O olho é saltitante e pensativo.

O olhar do cinema não é diferente. O facto de se chamarem objectivas às lentes usadas pelas câmaras só se justifica pelo contraste com a subjectividade de quem as opera. Ou, como enuncia Fassbinder “*o realismo que tenho em mente e que quero conseguir é o que se passa na cabeça do espectador e não o que se encontra no ecrã – esse não me interessa nada, é o que as pessoas encontram todos os dias*”.²⁸

²⁶ Schatz, Thomas, *The Genius of the System Hollywood Film-making in the Studio Era*, Pantheon Books, Nova Iorque, 1989

²⁷ Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, pág.139

Mitry diz que cinema é o real organizado em discurso “Algo se acrescenta, uma intencionalidade, e algo se perde, algo de real não mediado que se insinua nos filmes e que resulta da relação física directa com a natureza.”²⁹ Ora esse excesso, que Bazin considera “*a maior virtude do cinema e a sua impossibilidade de falsificação*”³⁰ funciona como uma espécie de marca de água do real. É o facto de ser réplica não só do real, mas da própria percepção, que transforma a impossibilidade de falsificação de que fala Bazin nos *poderes do falso* de Deleuze. O que está em causa não é a capacidade de representar, mas sim de re-apresentar, de criar. Quer na escolha das fatias de real que se trazem para dentro do cinema, quer na maneira de as captar e de as organizar (quer ainda na maneira de fazer a recepção do agregado sensível que é o filme) estão em campo milhares de decisões, intenções, ideias, pressupostos e demais produtos da subjectividade humana.

Metz refere que “*a manipulação filmica transforma em discurso o que poderia ter sido só o decalque visual da realidade*”.³¹ Bazin vai mais longe dizendo que, já a montante da manipulação filmica, a própria realidade é ambígua pelo que importa pouco a procura de qualquer tipo de objectividade pura, não mediada. Assim, o foco transfere-se da objectividade da reprodução para a subjectividade da experiência do espectador. “*A impressão da realidade não é um processo linear que vai da fidelidade da imagem à fé do espectador, mas um processo complexo onde a disposição emocional deste contribui para a produção do ilusionismo*”, retro-agindo, portanto, na sua credibilidade.”³²

De facto, é importante referir que, numa arte que também é indústria, o papel da experiência do espectador sempre foi essencial, nomeadamente no cinema clássico norte-americano. Ao ponto de testar a eficácia das películas com *preview retakes*, *focus groups* e, mais recentemente, com a neurocinemática de que falaremos no capítulo seguinte. Desde Eisenstein que

²⁸ Citado em Monteiro, Paulo Filipe, *Fenomenologias do cinema*, Revista de Comunicação e Linguagens #23, Edições Cosmos, Lisboa, 1996. pág 90

²⁹ Idem, pág 77

³⁰ Idem, pág 63

³¹ Idem, idem.

³² Idem, pág. 87

se investiga a relação emocional do cinema com o espectador e se procura dominar essa arte. Fosse para assegurar a eficaz mobilização em torno das ideias do filme, fosse para garantir o envolvimento do espectador e o sucesso comercial da película, desde muito cedo que a cinematografia procurou uma comunicação eficaz com o cérebro do espectador.

Para encerrar esta breve passagem pelas principais propostas fenomenológicas das diferentes teorias do cinema, acrescento apenas que a questão do real, embora sendo a que interessa mais a este estudo não é a única maneira de olhar para o problema. Paulo Filipe Monteiro refere o ponto de vista de Henderson³³, que divide entre dois tipos de teorias: as que estudam a relação do cinema com o real (Bazin e Kracauer) e as que estudam a relação da parte com o todo (Eisenstein e Pudovkin). E chama ainda a atenção para a proposta de Noel Carroll³⁴ que separa as águas entre o paradigma do cinema mudo (Arnheim, Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin, etc) e o do cinema sonoro (Bazin, Kracauer e Cavell).

Não me alongarei para já sobre a experiência do espectador nem sobre os meandros da relação da parte com o todo porque teremos oportunidade de desenvolver esses temas no próximo capítulo e nas conclusões. Antes de avançar para as neurociências quero só sublinhar que considerar o cinema como um processo de criação de real implica considerar o mecanismo de identificação e de projecção afectiva entre o espectador e o filme. Algo de novo surge desse encontro: um homem imaginado³⁵ que é o único candidato elegível da transcendência no cinema e um real contaminado pela estrutura da ficção.

³³ Idem, pág. 66

³⁴ Idem, idem

³⁵ Grilo, João Mário, *O Homem Imaginado – Cinema, acção, pensamento*, Livros do Horizonte, Lisboa, 2006



- Je crains, en effet, qu'elle ne se porte à quelque extrémité.
 - À quelque extrémité... comme vous parlez bien ! Vous voulez sans doute insinuer qu'elle se tuera ? Mais c'est la dernière chose dont elle soit capable ! Elle perd la tête pour une angine, elle a horriblement peur de la mort. Sur ce point-là seulement elle ressemble à son père
 - Madame, ai-je dit, ce sont ces gens-là qui se tuent.
 - Allons donc!
 - Le vide fascine ceux qui n'osent pas le regarder en face, ils s'y jettent par crainte d'y tomber.
 - Il faut qu'on vous ait appris cela, vous l'aurez lu. Cela dépasse bien votre expérience. Vous avez peur de la mort, vous ?
 - Oui, madame. Mais permettez-moi de vous parler franchement. Elle est un passage très difficile, elle n'est pas faite pour les têtes orgueilleuses ».
- La patience m'a échappé. « J'ai moins peur de ma mort que de la vôtre », lui dis-je. C'est vrai que je la voyais, ou croyais la voir, en ce moment, morte. Et sans doute l'image qui se formait dans mon regard a dû passer dans le sien, car elle a poussé un cri étouffé, une sorte de gémissement farouche. Elle est allée jusqu'à la fenêtre.*

Diálogo com a condessa, em “Diário de um pároco de aldeia” de Robert Bresson (1951)

2.2 – cinema e neurociências

O especial estatuto da experiência cinematográfica e a sua singular relação quasi-hipnótica^{36 37} com o cérebro é assunto de debate desde as primeiras projecções: “*Como é possível que no cinema se esteja sempre disposto a chorar como uma criadinha?*” perguntava Thommas Man³⁸. A questão não levou 50 anos a emergir porque se mostrou, desde início, evidente. Para além da polémica sobre o maior ou menor grau de pânico vivido por esses primeiros espectadores, logo se percebeu que o cinema é uma máquina de produzir emoções: espanto, medo, amor, compaixão, confusão, revolta. Todas as vidas do mundo, durante uma hora e meia, (quase) sem correr perigo de vida.

Com o passar dos anos, o assunto foi sendo explorado ora de forma intuitiva, na prática, ora com abordagens mais ou menos científicas pelos teóricos. Basta lembrar as experiências de Kuleshov com Mosjoukine para recordar a antiguidade desse ensejo de determinar e quantificar as características cerebrais da experiência cinematográfica. Isto porque logo foi consensual esse talento do cinema para trabalhar nos limiares da consciência, numa ligação surpreendentemente estreita com os sentidos. Kracauer³⁹ refere essa habilidade do *medium* para fazer baixar as barreiras da consciência e para trabalhar algures entre a infância, o imaginário e o sonho. Como diz Bergman, “*quando temos a experiência de um filme dispomo-nos conscientemente para a ilusão. Pondo de lado a vontade e o intelecto, abrimos espaço para ele na nossa imaginação. A sequência de imagens actua directamente nos nossos*

³⁶ Andriopoulos, Stefan e Körper, Besessene “*Raymond Bellour, le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*”, 2009. link estável: <http://1895.revues.org/3971>

³⁷ Deleuze, Gilles, [1985] “*A Imagem Tempo – Cinema 2*”, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, pág.78

³⁸ Citado em Biro, Ivette, *Mithologie profane, cinéma et pensée sauvage*, L'Herminier, Paris, 1982. pág.11

³⁹ Kracauer, Siegfried. *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1960, págs. 159 - 161. tradução minha.

sentidos.”⁴⁰ Esse tipo de poder, as suas exactas características e a forma de o controlar atraiu todo o tipo de investigações, experiências e estudos. Mas nessa tentativa de positivar o cinema chocou quase sempre na barreira biológica do cérebro humano.

A propósito destas tentativas, Bellour⁴¹ ironiza esse esforço de racionalizar a indeterminação das imagens: *“existe um paradoxo do cognitivista que reside na própria natureza da ciência que ele queria poder aplicar, e que induz neste sentido a um cientismo (reencontramos, de resto, os sonhos mecanicistas de alguns filmólogos, dos bons tempos da psicologia experimental – é por isso que, diga-se de passagem, a filmologia voltou a estar na moda). Por um lado, o verdadeiro cognitivista sonha com poder exprimir em termos de localizações, de modalidades e quantidades reais (zonas do cérebro, tipos de neurónios, redes associativas, percursos traçáveis, etc.) toda e qualquer operação do filme; por outro, como ainda é impossível, e de qualquer forma problemático, e como não nos podemos satisfazer com puras virtualidades, faz, como outro qualquer, a partir do momento em que volta a cair no filme, tudo o que quer (salvo psicanálise, é verdade!): narratologia, formalismo (russo ou não, ou seja neo), estilística de todo o género, estruturalismo (pré ou pós), ou simplesmente crítica, como outro qualquer, em suma, a análise mais ou menos feliz ou infeliz, de acordo com o seu humor, talento, sensibilidade (se ousarmos empregar tal termo face a tanta “ciência”), convicções variadas (incluindo ideológicas, que não lhe faltam).*

– Você diz “ainda”, o que supõe que uma aproximação verdadeiramente científica venha um dia a ser possível.

– Quem sabe? Henri Michaux bem que sonhava, já em 1942, com ver aquilo a que chamava o “ser fluídico”, é tão belo que tenho que citá-lo:⁴²“(…) esses percursos bizarros chamados sentimentos, que não fazem senão aflorar na fisionomia e marcar-se nos actos, um dia, estou convencido que um dia e

⁴⁰ citado por Winston, Douglas Garret, *The screenplay as Literature*, The Tantivy Press, 1973

⁴¹ Bellour, Raymond, *Un spectateur pensif, Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris, 2009, págs. 189-190

⁴² Michaux, Henri, *En pensant au phénomène de la peinture, Passages, Œuvres complètes*, Gallimard, 2001. págs. 322-323

não tão distante, felizes os valentes que os contemplarão, um dia vê-los-emos. Veremos, graças a qualquer invenção, os sentimentos, as emoções formarem-se, enlaçarem-se, e os seus mecanismos cada vez mais próximos até se tornarem do interesse de todos os indivíduos. Veremos o amor.”

A neurociência não terá avançado tanto que nos permita ver já o amor, mas, pelo menos quanto a “zonas do cérebro” e “tipos de neurónios”, a imagiologia cerebral já progrediu o suficiente para começar a dar respostas. Desde logo, por pressão da indústria, com a neurocinemática, cujo principal objectivo é determinar o grau e a natureza do envolvimento do espectador para fins eminentemente comerciais. A neurocinemática nasceu como parente próxima do neuromarketing, cujo santo graal é o *buy button* do cérebro, localização mítica cujas coordenadas dariam aos anunciantes o poder de, em vez de publicitar, dar ordens directas de compra à massa cinzenta dos consumidores.

Independentemente das suas motivações de partida, a tecnologia e algumas das metodologias que a cinemática têm servido para a aquisição de dados muito relevantes. Em “*Neurocinematics, The Neuroscience of Filmes*”⁴³, os autores estudaram o grau de controlo que diferentes filmes exercem sobre a actividade cerebral de um grupo de espectadores. Desenvolveram o conceito de análise da correlação intersubjectiva (ISC *inter-subject correlation*) que resulta do registo da actividade cerebral de vários indivíduos durante o visionamento do mesmo filme e da posterior comparação dessa actividade para procurar semelhanças nas respostas espacio-temporais dos cérebros dos indivíduos (Figura 1B).

⁴³ Hasson, Landesman, Knappmeyer, Vallines, Rubin e Heeger, *Neurocinematics, The Neuroscience of Filmes*, Berghahn Journals, 2008

Figure 1. Inter-Subject Correlation Analysis.

Figure 1A. Volunteers watched movies and TV episodes while their brain activity was recorded with fMRI.

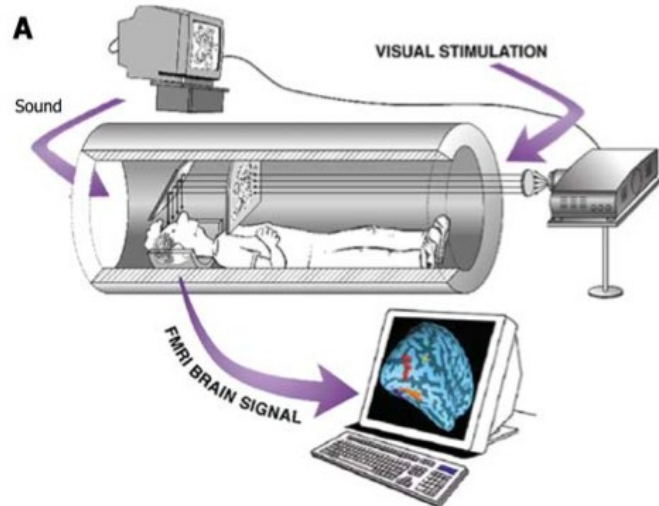
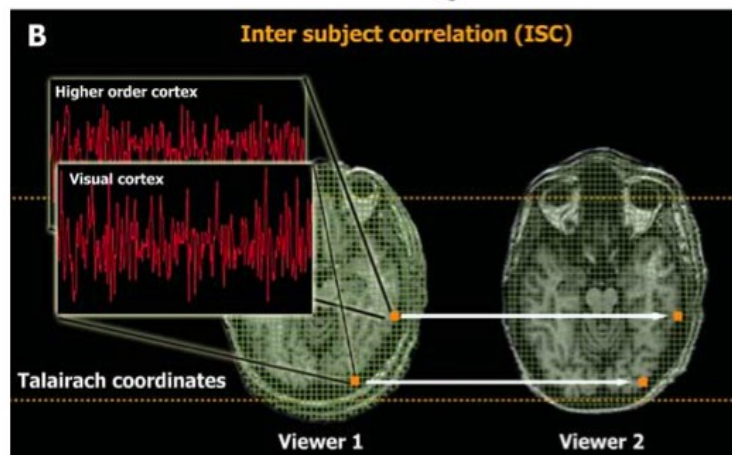


Figure 1B. The ISC analysis measures similarity in brain activity across viewers by comparing the response time course in each brain region from one viewer with the response time courses obtained in the same brain region from other viewers during movie watching.



Resolvida a dificuldade de pôr indivíduos a ver filmes no interior de um complicado aparelho de ressonância magnética (Figura 1A) tornou-se possível começar a responder quantitativamente a uma série de perguntas que marcaram mais de cem anos de teoria do cinema: Quão diferente é o filme que vemos do que é visto pelo cavalheiro do lado? Durante o processo, sentimos as mesmas coisas? Temos as mesmas áreas do cérebro a funcionar? Estaremos a olhar para o mesmo ponto do ecrã? Qual o grau de mestria a que um realizador pode aspirar na captura da nossa atenção e na manipulação dos nossos sentidos? Vejamos então a informação tornada disponível pelos autores de *Neurocinematics*:

O primeiro dado a reter, e o de aquisição mais imediata, diz respeito à movimentação dos olhos na tela. Trata-se de determinar o sítio para onde, em cada dado momento do filme, cada espectador dirige o olhar e, logo, o foco da sua atenção. Ou, se quisermos fazer desde já o cruzamento com as ciências sociais, trata-se de encontrar o *punctum* de Roland Barthes. E aqui os resultados são inequívocos. Para este primeiro desafio comparou-se uma cena de *O Bom, o mau e o vilão*, 1966, de Sérgio Leone, com um pedaço não estruturado de filme de um local público, sem qualquer preocupação narrativa (como se fosse um filme “não-realizado” ou uma cópia não mediada do real). Como mostra a imagem, no *frame* do filme de Sérgio Leone, a totalidade dos olhares converge para um ponto muito específico do lado direito da tela,. Pelo contrário, no pedaço de filme “não-realizado” os olhares dos diferentes espectadores divergem e pousam em diferentes pontos do ecrã.

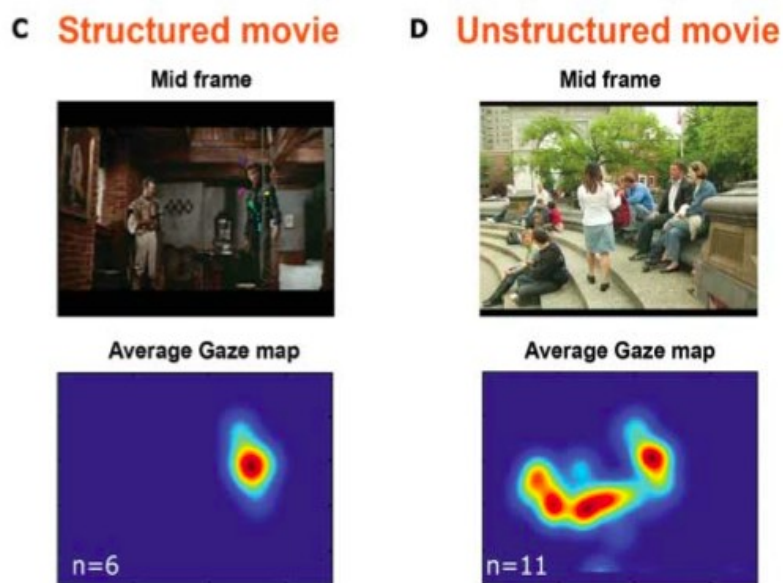


Figure 3C. Typical example of an average gaze map across six viewers of *The Good, the Bad and the Ugly*. Top, frame from a 0.5 second duration clip. Bottom, color represents the total time spent fixating on each location in the frame summed across all viewers. The single red spot means that viewers fixated primarily on the same location during this clip.

Figure 3D. Typical example of an average gaze map for the unstructured, one-shot, segment of reality video filmed in Washington Square Park. Top, frame from a 0.5 second duration clip. Bottom, the multiple red spots mean that viewers looked at different elements during this clip.

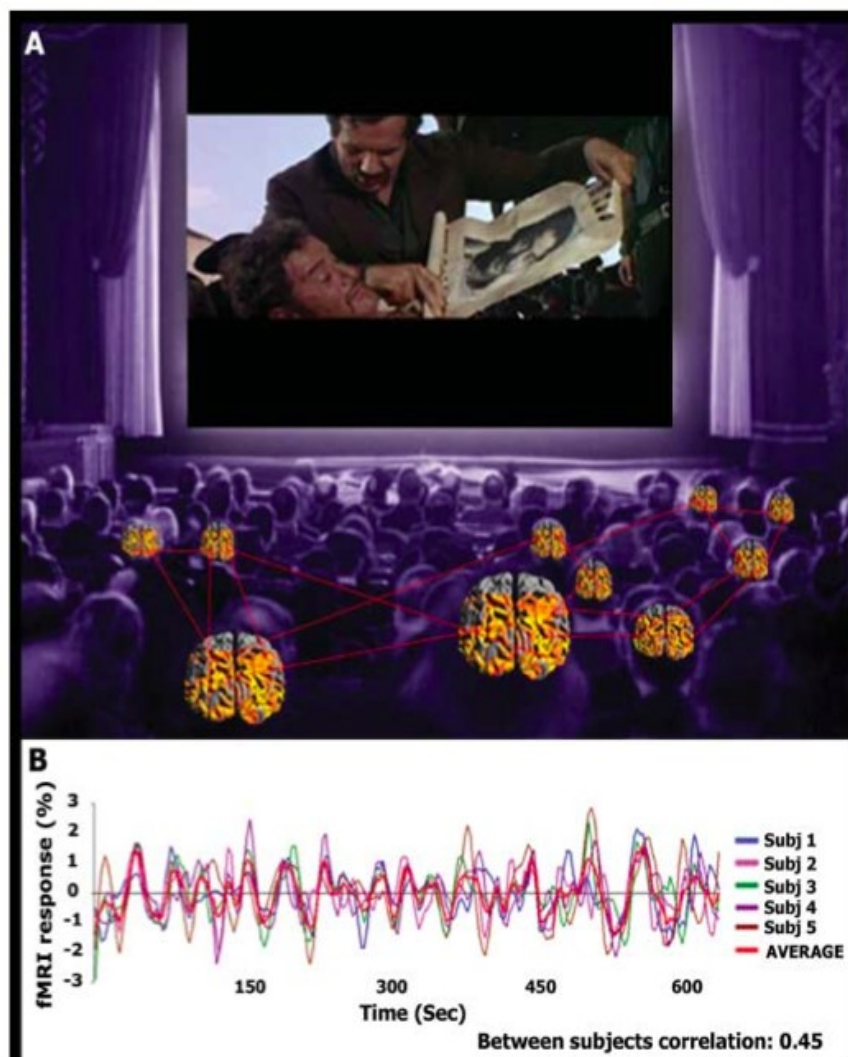


Figure 2. Inter-subject correlation in brain activity to an example commercial film.

Figure 2A. Sergio Leone's *The Good, the Bad and the Ugly* (1966) movie evoked similar responses across all viewers in about 45 percent of the cortex during movie watching.

Figure 2B. The similarity in brain activity can be appreciated by inspecting the fMRI response time courses sampled from a representative brain area (fusiform face area) for all five viewers.

Também no que diz respeito à correlação intersubjectiva dos espectadores, ou seja, às semelhanças entre as respectivas actividades cerebrais durante o mesmo filme, os resultados são eloquentes. (Figura 2A). Segundo os dados do estudo, Sérgio Leone consegue 45% de coincidência na resposta cerebral dos espectadores, quando o filme não estruturado consegue apenas 5% de coincidência. Ao mesmo exame foram submetidos o filme *Bang! You're Dead*, 1961, de Alfred Hitchcock e um episódio da série *Curb Your Enthusiasm*, 2000, de Larry David. Hitchcock consegue 65% de respostas cerebrais idênticas. Já o humor idiossincrático de Larry David, baseado no desconforto e no constrangimento, fica-se por uns embaraçosos 18% de coincidência na estimulação das regiões cerebrais da audiência estudada.

Esquecendo por instantes a dificuldade que *Curb Your Enthusiasm* encontrou junto do painel testado, importa olhar com toda a atenção para a

figura 2B. As semelhanças entre as respostas cerebrais dos 5 indivíduos estudados são muito assinaláveis. Logo numa primeira leitura estes dados parecem oferecer algum consolo em relação ao facto de a indeterminação ser uma característica fundamental da imagem, como refere Kracauer. Indeterminação não é necessariamente o caos.

O que está em causa, recorde, é saber quão diferente é o filme visto pelo cavalheiro do lado. Os dados da figura 2B mostram uma coincidência notável (mesmo com apenas 45% de ISC). Talvez seja o suficiente para convencer Kracauer que a indeterminação da imagem não condena as artes visuais às funções de um casino semiótico. Na vida, como no cinema, em maior ou menos grau, há sempre uma relação entre aquilo que vemos e o que nos querem mostrar; entre a intenção do autor e o sentido que se produz na recepção. Os cinco espectadores deste estudo estão, de facto, a ver e a sentir filmes bastante parecidos. Pelo contrário, quando confrontados com um pedaço não-estruturado de real – sem um pensamento insinuado nos seus intervalos – vêem filmes muito diferentes.

É importante, nesta fase inicial de um campo de estudo muito jovem, ter alguma cautela na transformação de resultados em certezas teóricas. O conceito de correlação intersubjectiva, por exemplo, conseguiu identificar acontecimentos isolados no córtex dos espectadores e mostrar padrões concretos e mensuráveis. Mas não deve ser confundido com qualquer espécie de avaliador de qualidade estética. Desde logo porque a intenção de um cineasta pode passar por promover uma abertura semântica e a possibilidade de passear o olho pela profundidade de campo e pelos vários cinemas que coexistem, ao mesmo tempo, num único plano. Seria essa, muito provavelmente, a proposta de um cineasta neo-realista. E, é quase certo, o grau médio da coincidência do envolvimento de uma plateia será inferior e mais heterogéneo do que no visionamento de um filme de Billy Wilder ou de Hitchcock, com o bem oleado esquema sensorio motor a carrear os sentidos todos para o mesmo lado. Mas isso não nos diz nada sobre o sucesso artístico dos filmes em questão.

Meros 18% de coincidência na actividade do córtex préfrontal não associam necessariamente Larry David a uma incompetência audiovisual e não o condenam a nunca atingir a inter-subjectividade. Sugiro apenas que se trata de uma proposta audiovisual muito recente que explora emoções de constrangimento e de desconforto que rompem com a norma da dieta emocional do cinema e, neste caso, da televisão. Julgo que a dificuldade de Larry David em “envolver”⁴⁴ o espectador – envolvimento caracterizado pelo correspondente “acender de luzes” no córtex préfrontal – não será alheia à sensação de repulsa e de des-identificação que a série activamente promove. Tratando-se de uma proposta muito entrópica em relação à demais oferta é bem possível que exija algum tempo antes de conquistar uma legibilidade *mainstream*.⁴⁵

Vejamos de seguida o que é que a neurocinemática já nos pode dizer sobre as diferentes áreas do cérebro activadas pelo visionamento de um filme e qual o tipo de função a que estão associadas. Neste ponto, os milhões da indústria já geraram informação muito precisa. É possível, por exemplo, acompanhar ao segundo a reacção do cérebro de um espectador típico ao trailer de um *blockbuster* como Piratas das Caraíbas ou Avatar.⁴⁶ É particularmente evidente como certas imagens iluminam uma parte substancial do cérebro e como há uma resposta imediata aos protagonistas do filme, não necessariamente positiva. Cada vez que Johnny Depp aparece no ecrã, o envolvimento aumenta, já em relação a Keira Knightley, o mínimo que se pode dizer é que a reacção não é tão consensual.

Em 2010, a revista *New Science*⁴⁷ fazia desta forma o resumo dos dados apresentados pelos autores que cunharam o termo neurocinemática: *“Regra geral, um cérebro envolvido terá altos níveis de actividade em áreas relacionadas com o processamento de sons e imagens. Se uma pessoa está a ver um bom filme de terror, por exemplo, é de esperar mais actividade na amígdala – a parte do cérebro que responde a ameaças. Por outro lado, uma*

⁴⁴ *to engage*, no original, em inglês.

⁴⁵ A este propósito, sobre a difícil estreia de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, Lehrer, Jonah, *Proust was a Neuroscientist*, Mariner Books, Nova Iorque, 2008. págs 120-144

⁴⁶ Informação publicada pela revista *New Science*. Link estável: <http://bcove.me/8y7pa0bc>

⁴⁷ Hamzelou, Jessica, *Brain imaging monitors effect of movie magic*, 8 Setembro 2010. tradução minha. Link estável: <http://www.newscientist.com/article/mg20727774.000-brain-imaging-monitors-effect-of-movie-magic.html>

*cena que inspire compaixão vai activar a ínsula, diz Carlsen. “Se vires um cachorrinho adorável regista-se uma activação da ínsula, mas se a cabeça do cachorrinho explodir, a actividade da amígdala aumenta e a actividade da ínsula diminui.”*⁴⁸

Até aqui, nada de extraordinariamente novo, mas eis que surge uma pequena região do tamanho de uma ameixa, situada atrás e acima dos olhos. Chama-se córtex préfrontal ventromedial (VMPC) e acredita-se que seja a chave do processo de identificação entre o espectador e o filme. Ou, nas palavras da New Scientist, esta é *“a parte do cérebro envolvida na consciência de si”*⁴⁹. *É uma área muito específica que, ao que julgamos, deve iluminar-se quando o objectivo é estabelecer uma ligação com o espectador”, diz Carlsen. E acrescenta que isto acontece porque se estabelece uma ligação entre o que está a acontecer no ecrã e os sentimentos pessoais do espectador.”* O VMPC está também associado ao processamento moral das emoções.

Tendo em conta os propósitos deste projecto é preciso controlar a tentação de olhar para o VMPC como uma espécie de ponto G da transcendência, ou seja, como a zona do cérebro que funciona quando um filme (ou qualquer outro estímulo externo) nos tenta dizer algo sobre a nossa própria existência. Talvez não seja o ponto G da transcendência, mas o VMPC está seguramente ligado ao quiasmo descrito por Merleau-Ponty ao falar do fenómeno de identificação e projecção mútua entre filme e espectador (ou seja, entre sujeito e objecto). Vejamos o que diz, a este propósito, Susana Viegas⁵⁰:

“Podemos destacar na filosofia de Merleau-Ponty quatro ideias-chave sobre o cinema, influenciadas, em grande parte, pela Gestalt, por Malraux e Leenhardt, a saber: a ligação inegável entre a percepção e o cinema em que este é um objecto percepcionado exemplar; a relação única entre visível e invisível; a reversibilidade entre vidente e visível; e, por último, o filme como forma temporal que só a si mesmo remete. (...) Que relação existe entre o

⁴⁸ Idem, idem

⁴⁹ *self-awareness*, no original, em inglês

⁵⁰ Viegas, Susana, *Maurice Merleau-Ponty em Cinema*, Um Compêndio Filosófico, Instituto de Filosofia da Linguagem. Link estável: <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-maurice-merleau-ponty>

corpo que percepção e o outro que é percebido? Em *Le visible et l'invisible* podemos ler que “há uma experiência da coisa visível como preexistente à minha visão mas não é fusão, coincidência: porque os meus olhos que vêm, as minhas mãos que tocam, podem também ser vistos e tocadas, (...) o mundo e eu somos um no outro e não há anterioridade do percipere ao percipi, há simultaneidade”.⁵¹ Merleau-Ponty afirma a indivisão entre o que olha e o que é olhado, entre o que sente e é sentido: “o cinema está particularmente apto a manifestar a união do espírito e do corpo, do espírito e do mundo e a expressão de um no outro”.⁵²

Servem as palavras de Merleau-Ponty, aqui chegados, para sublinhar as tangentes entre os dados recentes das neurociências e as intuições, tantas vezes certas, dos artistas e dos teóricos do século XX⁵³. E para chamar a atenção para a necessidade de cruzar esses saberes.

Ao fim de 30 anos de trabalho e reflexão sobre dados empíricos da neurociência, Manuel Damásio, em *O Livro da Consciência*⁵⁴ parece, por vezes, citar directamente Deleuze. Quando diz, por exemplo, que as imagens são a principal moeda de troca do cérebro ou quando refere que a actividade cerebral depende de um constante mapeamento (interior - do próprio corpo e dos seus estados - e exterior a partir dos dados da percepção externa). O mesmo sucede quando desenvolve a ideia de que o cérebro funciona como um ecrã de LEDs (Light Emitting Diode) ou como um dos antigos *billboards* publicitários em que cada lâmpada eléctrica fazia a função de um moderno pixel.⁵⁵ Ora, isto em nada difere do famoso postulado deleuziano em *Diferença e Repetição*: “O cérebro é o ecrã”.⁵⁶

⁵¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, 2006. pág.162

⁵² Idem. pág.105

⁵³ Lehrer, Jonah, *Proust was a Neuroscientist*, Mariner Books, Nova Iorque, 2008

⁵⁴ Damásio, António, *O Livro da Consciência*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2011

⁵⁵ Damásio, António, *entrevista a Nuno Artur Silva*, Canal Q, Outubro 2010. Link estável: <http://videos.sapo.pt/juzAyNmNgzhuluZv0pPN>

⁵⁶ Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, Columbia University Press, Nova Iorque, 1994

Se o cérebro é o ecrã, o neurónio será o pixel e o ponto que esta comparação alimenta é nada menos do que a mais radical proposta de Bergson: a coincidência entre matéria e memória. É nesse ponto crítico que o cinema se apresenta com uma ferramenta especialmente dotada para lidar com a crise das categorias da filosofia ocidental – fundadas em distinções pouco rigorosas entre corpo e alma, matéria e espírito, sujeito e objecto. Os dados das neurociências começam a traduzir em números os temas filosóficos de Hume, Kant, Bergson e Deleuze.

Neste encontro fascinante de campos do saber artificialmente afastados durante demasiado tempo, é altura de procurar as possibilidades do cinema no que toca à produção da transcendência. Transcendência entendida aqui como uma expansão dos limites da experiência possível em resultado de uma nova forma de pensamento filosófico. Ou, dito de outra maneira, o próximo capítulo tem por objecto os processos pelos quais, como refere Edgar Morin, “o que há de mais subjectivo infiltrou-se nas máquinas”.⁵⁷

⁵⁷ Morin, Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Moraes, Lisboa, 1970. pág.105

3 - Cinema e Transcendência:

"Há uma espécie de má fé em não admitir que a humanidade está radicada em qualquer coisa que a transcende. Qual é o conteúdo dessa transcendência? Isso é que é o segredo, o milagre ou a miséria de cada um de nós."

Eduardo Lourenço⁵⁸

Neste capítulo, que os primeiros entusiasmos imaginaram a denúncia completa dos segredos da carpintaria da transcendência, tal como foi sendo garantida pelos grandes mestres, é importante começar por refrear essa ambição ingénua e voltar às más notícias. Deleuze é demolidor quanto à possibilidade ou sequer o interesse de pôr o cinema à procura da transcendência, quando é impossível filmar fora do plano da imanência.

A própria ideia de transcendência já estava necessariamente em crise na sequência da implosão da organização maniqueísta das categorias que lhe deram origem e conteúdo: sujeito/objecto, corpo/alma e mente/matéria. Se não há uma divisão clara entre sujeito e objecto, deixa de ser pôr a questão da pureza do acesso ao real. Essa relação já não é de observação, é de permanente mergulho, imersão. Os limites da experiência possível de Kant já não estão limitados *a priori* nas formas estanques do tempo e do espaço. Os limites da experiência, mergulhados no real de que fazem parte, estão em constante mutação, interagindo e retro-agindo incessantemente sobre essa interacção.

Temos então reaberta a ferida na própria definição de transcendência. É a brecha hegeliana que regressa com a ideia de que o espírito se manifesta necessariamente nas coisas, ou se esconde atrás delas. Voltemos então à fenomenologia de Merleau-Ponty, e à noção de que "*a coisa percebida não é uma união ideal na posse do intelecto, como uma noção geométrica, por*

⁵⁸ Lourenço, Eduardo, *entrevista a Luís Gouveia Monteiro*, Canal Q, Fevereiro de 2012. Link estável: <http://videos.sapo.pt/HCZISwOB0suiUcop2JKJ>

*exemplo; é antes uma totalidade aberta a um horizonte de um número indefinido de pontos de vista que se fundem uns nos outros de acordo com um determinado estilo, que define o objecto em questão ... Assim há um paradoxo de imanência e transcendência na percepção. Imanência porque o objectos percebidos não podem ser alheios a quem percebe; transcendência, porque contém sempre mais do que aquilo que é actualmente dado.*⁵⁹

Uma nova crise ao nível da definição volta a não querer dizer que o caso está desde já arrumado. Ainda é possível ir buscar ânimo para a luta contra a má fé de não reconhecer que “a humanidade está radicada em qualquer coisa que a transcende”, que refere Eduardo Lourenço na epígrafe deste capítulo. Não apenas ânimo, mas outra vez a ideia de que escapa à razão alguma coisa de essencial.

Insistir na transcendência não se trata de recusar o caminho da imanência de Deleuze. Tanto mais que uma grande parte da obra do filósofo francês está precisamente orientada para a procura das dobras, das frestas e dos cortes entre o visível e o invisível, entre a matéria e a memória. Nas palavras do próprio: “*Não há necessidade de invocar qualquer transcendência. Na banalidade quotidiana, a imagem acção e até a imagem movimento tendem a desaparecer em benefício de situações ópticas, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que já não são sensoriais motoras, e que colocam os sentidos libertados numa relação directa com o tempo, com o pensamento.*”⁶⁰

Ora esta ligação directa com o tempo e a possibilidade de usar o cinema como máquina “não de reconhecimento, mas de conhecimento”⁶¹, configura os termos de um processo de criação de nova experiência. É nesta medida que aqui se descreve o cinema como máquina de experimentar vidas e mundos possíveis. Uma máquina de tempo e de pensamento ou um autómato espiritual, como diz Deleuze. Esse território novo, em que o pensamento está liberto da

⁵⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences*, em *The Primacy of Perception*, págs. 15-16. tradução minha. Link estável: <http://www.artbrain.org/antonionis-blow-up-and-the-chiasmus-of-memory>

⁶⁰ Deleuze, Gilles, [1985] “*A Imagem Tempo – Cinema 2*”, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006, pág.32

⁶¹ Idem, pág. 33

linguagem e as imagens voltam a circular livremente no cérebro, é a única transcendência que estas páginas procuram.

Vejamos por que insisto em vir procurar o além na arte que é filha e mãe do real. Estamos em 2012 e o acelerador de partículas do CERN encontrou finalmente o bosão de Higgs e provou-o com imagens. Através das observáveis pelas quais a física experimental testa a produção dos teóricos, provou-se aquilo que os cálculos pareciam já ter decidido. Neste sentido é possível entender esta procura pela partícula de Deus, com a maior máquina que o homem alguma vez já produziu, num custo total de seis mil milhões de euros, como a mais ambiciosa produção cinematográfica da história. Não me arrisco a chamar guionistas aos físicos do CERN,, mas as imagens tridimensionais sobre os resultados da colisão, divulgadas nas semanas seguintes à grande descoberta, são um retrato de algo que está muito para além da experiência anteriormente possível: um retrato da própria origem do universo.

Mas a verdade também é que, enquanto nos concentramos nos mistérios da matéria e da anti-matéria, há coisas tão simples que continuam por explicar. Conseguimos fotografar o Big Bang, mas não sabemos bem a razão pela qual a água, depois de aquecida, congela mais rapidamente. É como tanta coisa na vida: sabemos que funciona assim, mas não sabemos porquê.



Isto interessa ao cinema porque, no corpo-a-corpo directo com a natureza, pelas suas afinidades com o fluxo interminável do tempo, com o infinitamente grande e o infinitamente pequeno⁶², os filmes mostram-nos aquilo que temos à frente do nariz: a própria vida. Nas suas infinitas formas, tanto nas grandes quanto nas pequenas séries. O problema de fundo, objecto final da filosofia de Deleuze, da ciência moderna e de todas as transcendências do mundo, são esses demorados segredos que se nos arrastam à frente dos olhos. É essa ignorância histórica que pede para começar a pensar e que um dia será vista como trapalhona, com um sorriso de condescendente ternura.

A verdade dita pela natureza, que refiro na primeira linha deste texto, ainda a escutamos a muita distância. E a espaços. Quer essa seja uma missão da transcendência ou da imanência, essa tarefa – tal como a do CERN – trata-se de continuar a resolver os conflitos ente o visível e o articulável, aumentar o número e a qualidade daquilo que se consegue expressar. Einstein resumiu a questão numa fórmula popular: *“Há apenas duas maneiras de viver a vida: uma é como se nada fosse um milagre. A outra é como se tudo fosse um milagre.”*; C.S. Lewis não andou muito longe: *“Milagres consistem em contar com letras pequenas exactamente a mesma história que está escrita no mundo, em letras demasiado grandes para que alguns de nós as consigam ler”*. Esses milagres e mistérios são a matéria de que são feitos os sonhos dos homens, entendidos agora como sujeitos mergulhado na infinidade de objectos do mundo.

Procuremos então alguns exemplos de cinema como máquina de testar o imperativo categórico de Kant, em que o indivíduo embarca na experiência de se projectar noutras coisas e noutras vidas para procurar verdades universais que o ajudem a governar a sua. Trata-se de procurar aquilo que a analítica do sublime de Kant define como *“experiências limite que obrigam a pensar”*⁶³: *“uma vibração entre as faculdades”*⁶⁴ que tem o condão de fazer ver diferente e de revelar qualquer coisa através do poder autopoietico das sensações.

⁶² Kracauer, Siegfried. *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1960, págs. 46 - 52. tradução minha.

⁶³ Flaxman, Gregory, *The Brain is The Screen*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, págs 6 - 4. tradução minha.

⁶⁴ Idem, idem, pág. 13. tradução minha.

3.1 - estudo de caso: cena final de *Blow up*, Michelangelo Antonioni

O filme que usarei como principal referência é *Blow up* de Michelangelo Antonioni, 1966. Em primeiro lugar porque é um declarado exercício fenomenológico sobre a natureza da imagem fotográfica, a visibilidade e a visão. Depois, porque é um exemplo claro de como as imagens sabem como fazer pensar. Como tentarei descrever, é especialmente representativo de como um filme se pode tornar um cérebro capaz de produzir pensamento.



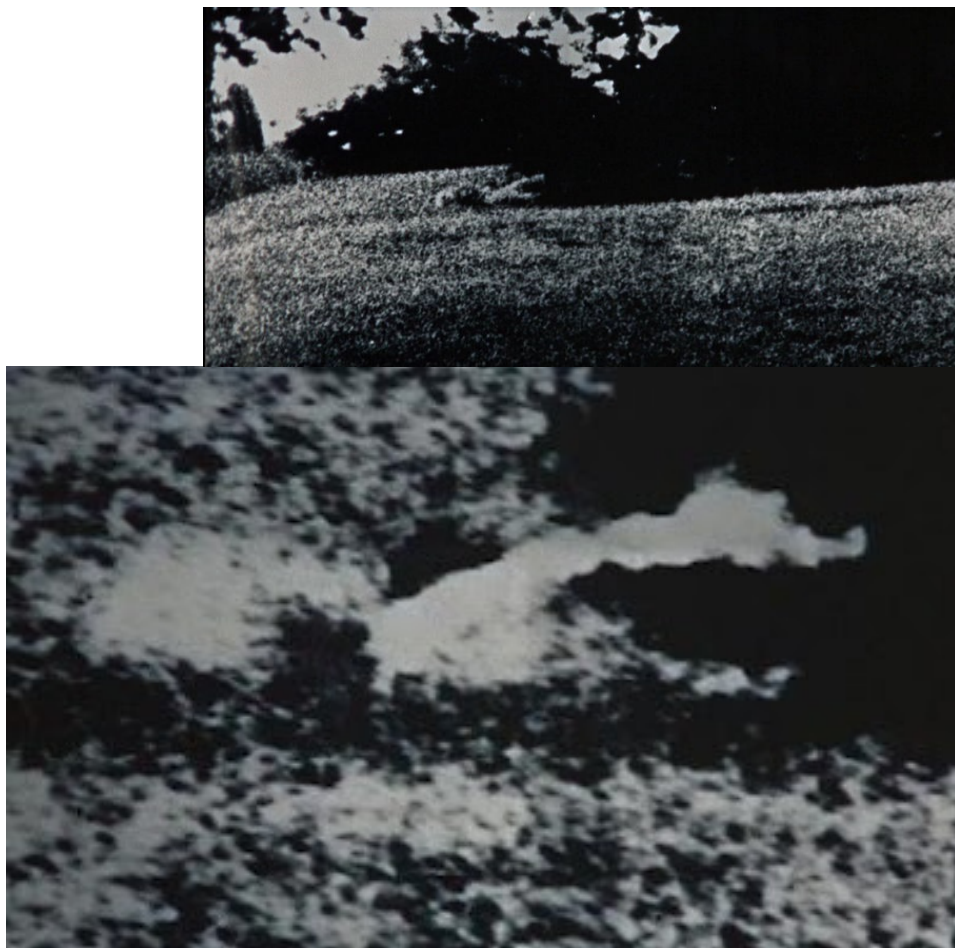
Pretendo centrar-me na cena final do filme porque resume e resolve o essencial do seu discurso. Em relação às demais cenas quero só deixar algumas notas sobre aspectos significativos do filme que enquadram os sentidos da cena final. Começando pela sequência narrativa, é de salientar a forma como promove deliberadamente uma série de equívocos sobre os aspectos e as aparências daquilo que se vê. Logo no início do filme, o protagonista é-nos apresentado à saída de uma fábrica, maltrapilho, para pouco depois entrar num estupendo Rolls-Royce e a seguir começar lentamente a ser apresentado como um bem sucedido fotógrafo de moda, com aspirações artísticas a ser “algo mais” do que isso.

Em relação à montagem, é importante notar que - apenas em algumas cenas - as descontinuidades marcam a forma de juntar os planos. Acontece, por exemplo, nas cenas em que o protagonista conduz. A montagem (e a própria câmara, com *zooms* na mesma direcção em que o carro avança) projectam uma ideia de velocidade. E também a paisagem psíquica do protagonista: transe insone, vertigem e descarrilamento emocional. Em sentido contrário ao esquema sensorio motor e em vez da ilusão de continuidade que esconde os cortes, nestes momentos a montagem promove a agressividade da confusão e do choque.

No que diz respeito à *découpage*, é importante registar a forma como os processos cognitivos do protagonista e o seu processo de revelação são arquitectados, plano a plano e sem precisar das palavras. Primeiro é uma suspeita, depois um olhar e então um filme que se monta a si próprio em frente aos nossos olhos. Um filme feito de fotografias, arrancado ao grão das ampliações e às fragilidades da visão de Thomas, que falhou em primeira instância no jardim e que ainda demora, no estúdio, a conseguir negociar a verdade com as provas físicas do real. É o que acontece na maneira como está filmado o processo de descoberta do homicídio e a revelação das fotografias e nas três visitas ao parque.

Com o clímax na imagem, finalmente legível, que mostra ao protagonista que, atrás das moitas, o real lhe tem apontada uma arma. Até aparecer a pistola é impossível ter algum tipo de certeza. O espectador semicerra os olhos, como o protagonista, para arrancar um sentido ao borrão. Mas as ampliações são como o quadro de Bill, o amigo pintor: é preciso arrancar-lhes, a custo, um significado: ver mais de perto, olhar com mais força.

É quase um duplo do protagonista, que também se esconde nos arbustos, para efectuar os disparos. Mas é também o assalto do real às fragilidades da percepção, e a denúncia de tudo aquilo que os olhos não conseguem ver. A extensão sucessiva dos sentidos pela sucessão de ampliações fotográficas conseguiu capturar aquele fantasma, mas não resolveu problema nenhum, como veremos no fim.



Vejamos então a cena final. É de manhã, Thomas faz a terceira visita ao local do crime e já não encontra o cadáver que lá viu na noite anterior. Em crise perceptiva, não acredita nos sentidos. Olha para um arbusto com a mesma incredulidade com que, na noite anterior, começou a vislumbrar, no grão das ampliações, um rosto, uma pistola e um corpo. Mas o corpo, aquilo que faz prova, desapareceu. Thomas olha mais, olha de outra maneira. Não se conforma. Exige uma resposta às árvores, à natureza.



Quando parece finalmente reconciliado com o facto de ter perdido o controlo dos acontecimentos, abandona o local do crime. No caminho para a saída do parque, reencontra-se com a trupe de mimos que surgira na primeira cena do filme. Durante a *rag week* é costume os estudantes britânicos saírem à rua em garrida pândega para angariar fundos para caridade. Familiarizado com a tradição, o protagonista não estranha. Ele, que durante o filme é desejado por todos e (quase) todos despreza, parece ter uma simpatia especial por este mundo de fantasia.

Os estudantes-mimos estacionam junto ao campo de ténis do jardim de Maryon Park. Muito decididamente, dois deles envolvem-se num jogo imaginário. Sem raquetes nem bola, mas com o cenário e a coreografia do jogo real. Thomas entenece-se. Ao contrário de há pouco, não duvida daquilo que vê, sente-se bem neste encontro com o imaginário e parece retirar daí um certo consolo pela decepção que lhe acaba de impor o real.

Até este ponto da cena, a montagem clássica e não sublinha de modo nenhum a fantasia introduzida pelo bando de estudantes. Pelo contrário, é como a beleza tranquila e magoada do jardim, em absoluto contraste com a folia dos seus invulgares visitantes. Mas eis que o olhar das personagens começa a obrigar a uma coisa diferente. Primeiro é o balanço do olhar dos

estudantes que estão a assistir à “partida”: da direita para a esquerda, da esquerda para a direita. Depois é o próprio “desenrolar da jogada” e a necessidade repentina que o olhar da câmara também sente, como por contágio, de seguir o trajecto da bola imaginária. Passo a passo, e com toda a “naturalidade” Antonioni constrói a necessidade mais improvável: fotografar uma existência imaginária. O plano descola literalmente do chão para mostrar algo que não existe na imagem mas que é fácil de ver, cuja percepção é imediata porque existe fisicamente no cérebro das personagens e do espectador.

Outro facto importante é a facilidade com esta cena também pode ser vista sem o espanto associado à revelação do invisível. Isto é, sem precisar de perceber que Antonioni conseguiu filmar uma bola ténis dentro da cabeça de todos os espectadores presentes e futuros do seu filme. E isso é possível porque a bola existe, de facto, materialmente e tudo. Ideia que, julgo, ficará à frente mais clara.

Note-se como, sendo o filme de 1966, a questão do real é colocada. Em *Blow up* – como em Bazin – o próprio real é ambíguo e toda a prática remete para uma metafísica. Enfadado com o trabalho como fotógrafo de moda, e reticente em relação ao seu trabalho artístico, só vemos Thomas verdadeiramente mobilizado com a descoberta do crime na floresta de grão das ampliações.

Até aí nada era “suficientemente real”, como diz ao seu editor. Nesta cena final, de evidente redenção e reconciliação, vemos precisamente o choque de sentidos e a experiência limite do sublime – cinestésica e catártica – que, como refere Kant, obriga a pensar. E vemos, com o mesmo rosto, o curto-circuito dos sentidos, que os liberta dos clichés normativos do quotidiano, como explica Deleuze.

O jogo de ténis dos mimos e a maneira como Thomas acaba por ser sugado para dentro dele, parece-me uma encenação fiel da “redenção da realidade física” de Kracauer. Ilustra o novo regime de pensamento, baseado na impossibilidade permitida pela queda das falsas oposições do pensamento pré-moderno.

Não me parece forçado ver uma representação dessas falsas oposições da rede que cerca o *court* de ténis - e que o “separa” de Thomas - e na cerca atrás da qual o protagonista se esconde para fotografar (tal como faz o assassino). É quando a “bola” passa por cima dessa linha “invisível” que Thomas é instado a, mais do que optar por um dos lados, deitar abaixo as falsas barreiras entre cópia e criação, entre dedução e intuição, razão e imaginação. Terá de aprender a distinguir sem opor.



Considerando esta relação com o real é fácil identificar aqui as características de um novo realismo que acontece dentro das cabeças das pessoas, em que o real é posto ao serviço do imaginário. Esse novo realismo funciona com saltos e descontinuidades, tal como o cérebro se organiza com ligações e rupturas. As unidades funcionais deste “neo-realismo-cerebral” são o neurónio, no cérebro, e o pixel, no ecrã.

Um dos muitos méritos de *Blow Up* é o modo como consegue, pela forma engenhosa como está construído, ser o melhor exemplo da “imagem pensamento” ou do “autómato espiritual” descritos por Deleuze. Não só por tudo o que foi dito antes, mas também pela forma como apenas o essencial da trama original do conto de Julio Cortázar foi mantida e como, no engenhoso guião de Antonioni e de Tonino Guerra, a sucessão das cenas se transforma numa galeria das grandes questões da fotografia, do cinema, da arte e da filosofia contemporânea.

Cada cena introduz um problema: na cena com o amigo pintor, a questão do significado; na relação com as suas modelos (e aspirantes) a questão do desejo; no jardim, a questão central, tão heideggeriana quanto deleuziana: “O estar postado na clareira do ser que caracteriza a ex-sistência do homem” ⁶⁵ e que se caracteriza pela permeabilidade da fronteira entre o sujeito e o objecto, por um estar-no-mundo imersivo e necessariamente em relação e devir. Em todo o filme: a fragilidade da percepção e o desejo do(s) sentido(s).

Para terminar, sobre *Blow Up* importa ainda referir como o choque dos sentidos e a sua imaginativa colaboração são sublinhados pelo facto de, *no close up final*, Thomas ouvir o som das pancadas das “raquetes” na “bola”. O som “emerge” numa espécie de retro-acção das sensações sobre os sentidos. O plano corta para um enquadramento muito picado, muito aberto, de Thomas. O protagonista, lá em baixo, pega na máquina fotográfica e deixa-se ficar de pé, na clareira. Aí, naquilo que Antonioni descreveu com o autógrafo que fez questão de deixar no filme, Thomas desaparece e o filme volta ao pano de fundo que fora usado no genérico inicial.

⁶⁵ Heidegger, Martin, *Carta sobre o Humanismo* [1949], Guimarães Editores, Lisboa, 1998. p.44

Volta tudo ao grão. Ao grão do filme, ao grão da percepção e ao homem, grão de poeira com vida, perdido nas dobras do tempo e do espaço. Ou, dito de outra maneira, o final de *Blow Up* concretiza uma proposta que nos interessa especialmente: a reversibilidade ou, pelo menos, uma hipótese de comércio entre espírito e matéria.





“Sempre que servires um gelado lembra-te que um dia vais ser mãe”⁶⁶

“Chamar-lhe ars poética são grandes palavras, mas, a propósito da Casa Amarela, certa crítica cega, surda e muda (...) tomou-me por uma espécie de cineasta abjeccionista. Ora, é preciso não saber ver. A questão parece-me de uma evidência total. Para já não sou um cineasta da abjecção. Sou um cineasta da abominação. Há coisas que são abomináveis e isso eu mostro. Eu faço filmes para mostrar isso. (...) Andamos aqui há anos, os filmes seguem-se uns aos outros e há uma lógica nisto tudo: é passar da abominação ao sagrado. E o sagrado é qualquer coisa que se toca. Que se toca tentando não profanar. Não profanar o quê? Não profanar o real. Isto é, o real é o que é, e toda a forma de manipulação repugna-me. Quanto ao religioso, sim, mas no sentido de estar religado às coisas, aos seres (...) O cinema é um mundo que está desabitado e nós sonhamos ser habitantes desse mundo. É nesse sentido, também, que não me sinto um cineasta português. Considero-me cineasta, ponto. O cinema para mim não é português, nem chinês nem americano. É o cinema, o desejo de criar um mundo, é o desejo que nasce quando o homem sai da caverna, sai verticalmente da caverna, com a lenta evolução da espécie (...) olha a realidade circundante e se começa a fazer perguntas. Perguntas sobre o que o rodeia, o seu próprio corpo – está inscrito em Lascaux, na mãozinha impressa na caverna. É o desejo de projectar o seu próprio corpo numa superfície.”⁶⁷

⁶⁶ Monteiro, João César, *A Comédia de Deus*, 1995

⁶⁷ Monteiro, João César, *O Sagrado e o Profano*, entrevista a José Rodrigues da Silva, Catálogo Cinemateca Portuguesa, 2005

3.2 – João César Monteiro: transcendência no real

Avançando quase 30 anos e saltando de *Blow Up*, 1966 - vencedor da palma de ouro em Cannes - para *A Comédia de Deus*, 1995 - vencedor do prémio especial do júri de Veneza (e, logo a seguir, para *Mullholand Drive*, 2001 - vencedor, entre várias dezenas de outros galardões, do prémio de Cannes para o melhor realizador) tentarei chamar a atenção para duas maneiras muito diferentes de procurar esse “além artístico” de que se ocupam estas páginas.

As singularidades da abordagem de João César Monteiro, “recusando qualquer tipo de manipulação”, e a de David Lynch, de uma total manipulação⁶⁸ são dois caminhos radicalmente diferentes, mas, arrisco, com horizontes parecidos. Começemos por João César Monteiro e sua obra-prima: *A Comédia de Deus*. Rezam os relatos dos actores e das equipas técnicas que era muito raro haver mais do que dois *takes* para cada plano. “O ideal é chegar ao *plateau* com a frescura de uma rosa e a agilidade de um caçador perante a presa. Para bem poder saudar a beleza do mundo, como é evidente. E a beleza do mundo, como se sabe, é a beleza do cinema”,⁶⁹ diz o realizador.

De facto, nos filmes de João César Monteiro, o trabalho cristalino da montagem e do som não parece procurar qualquer tipo de truque ou artifício. Todo o investimento na procura da “beleza do mundo” e da “beleza do cinema” é feito em frente à câmara. As cenas e os diálogos, os dispositivos e as ideias que encerram, tudo foi preparado com demora. Mas a magia acontece no mundo, no tempo e no espaço: em frente à câmara (que não é mais do que a testemunha do processo e a possibilidade física da sua reprodução) e não na sala de montagem.

Essa intensidade é descrita por Cláudia Teixeira, protagonista da *Comédia de Deus*. Da gravação da cena com uma cornucópia cheia de ovos - momento a meio caminho entre o escatológico e o demiúrgico – Teixeira

⁶⁸ Em *Mullholand Drive*, Lynch ora induz deliberadamente em erro, ora fornece pistas de leitura para o sentido do filme. Usando um cinzeiro, por exemplo.

⁶⁹ Monteiro, João César, *O Sagrado e o Profano, entrevista a José Rodrigues da Silva*, Catálogo Cinemateca Portuguesa, 2005

recorda a “grande violência psíquica” e a sensação de “deserto emocional”⁷⁰ instalada a partir do *plateau*.

3.3 - David Lynch: transcendência e transferência

Vejamos agora como, com David Lynch, o processo é diferente, ainda que o destino da viagem não seja muito diferente. Tanto mais que esta oposição entre uma “transcendência em frente à câmara” de César contra uma “transcendência atrás da câmara” de Lynch não resume os respectivos cinemas. Desde logo porque, em *Mulholland Drive*, nalguns dos mais importantes momentos do filme, a “magia” ou, pelo menos, o princípio activo, também acontece no plano, em frente à câmara. É o caso da cena em que Naomi Watts, na cena do *casting*, representa o acto de representar: está tudo à vista, tudo à mostra.

O essencial daquilo em que me quero focar neste filme de Lynch é a forma como o “choque dos sentidos” pressupõe a manipulação e uma certa dose de violência sobre os limites da percepção do espectador. Em *Mulholland Drive*, como de resto em *Blow Up*, está sempre presente a ideia de que não se pode confiar naquilo que se vê. Com a realidade encalhada a meio caminho entre o real e o imaginário, neste filme, como em todo o mundo de Lynch, o sonho parece ter-se irremediavelmente infiltrado na vigília. Vejamos a elaboração de Žižek, que aborda o nosso problema central - a crise da relação entre sujeito e objecto:

“Mulholland Drive de David Lynch retrata na perfeição esta gradual desintegração {da fantasia}. Os dois estádios principais desta desintegração são, primeiro, a actuação excessivamente intensa na cena do teste, e, depois, quando o objecto parcial autónomo (“órgão sem corpo”) emerge na cena do nightclub Silêncio. Aqui, o movimento vai do excesso, que está ainda contido na realidade apesar de já a começar a perturbar, saindo para fora dela, para a sua completa autonomização, que causa a desintegração da realidade ela própria; digamos, da distorção patológica de uma boca para a boca a sair do corpo e a flutuar como um objecto espectral parcial(...). Este excesso é aquilo a que Lacan chama lamella, o objecto infinitamente plástico que se consegue

⁷⁰ Teixeira, Cláudia, *entrevista em extras dvd Comédia de Deus*, Madragoa Filmes, 2004

transpor de um medium para outro: do excessivo (trans-semântico) grito para a mancha (ou distorção visual anamórfica). Não é isso que se passa no grito de Munch? O grito é na verdade silencioso, um osso entalado na garganta, uma paragem que não pode ser vocalizada e que se pode expressar apenas sob a forma de uma distorção visual silenciosa, curvando o espaço em redor do sujeito que grita. Em Silencio, onde Betty e Rita vão depois de terem feito amor com sucesso, uma cantora canta em espanhol Crying, de Roy Orbison. Quando a cantora colapsa, a música continua. Neste ponto é também a fantasia que colapsa – não no sentido em que “a bruma dissipa-se e estamos de volta à sobria realidade”, mas antes no sentido em que, de dentro, tal como era, a fantasia perde a sua ancoragem na realidade e autonomiza-se, como pura aparição espectral de uma voz “não-morta” sem corpo (...) Este real, claro está, é o Real fantasmático mais puro. E, para o colocar em termos deleuzianos, não será esta “autonomização” do objecto parcial o momento preciso de extracção do virtual partindo do actual? O estatuto de “orgão sem corpo” é o do virtual – noutras palavras, na oposição entre o virtual e o actual, o real lacaniano está do lado do virtual. (...) O crucial é que, durante um breve instante, parte da realidade foi (mal)entendida como uma aparição assombrosa – e, de uma certa maneira, esta aparição é “mais do que a própria realidade”, na medida em que, dentro dela, brilhou o Real. Resumindo, é conveniente distinguir que parte da realidade foi “trans-funcionalizada” através da fantasia, para que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida de uma maneira ficcional. Muito mais difícil do que denunciar/desmascarar (aquilo que aparece como) a realidade enquanto ficção é identificar na realidade “real” a parte de ficção. Não é isto que acontece na transferência, durante a qual, enquanto nos relacionamos com a pessoa que temos defronte, efectivamente nos relacionamos com a ficção, por exemplo, do nosso pai?”⁷¹

⁷¹ Zizek, Slavoj, *Organs without bodies*, Routledge, 2004, tradução minha. págs 167-170



Se olharmos por um momento para a cena em que, depois de uma separação dolorosa, a personagem de Naomi Watts é atormentada por visões/recordações. Todo o jogo de *raccords* de posição e de movimento, bem como o uso do contra-campo, são feitos conforme as regras do cinema clássico. Mas o golpe de Lynch reside no facto de que essas (falsas) continuidades alimentam a sensação de que a cena tem uma linearidade temporal, o que de facto não acontece. Aquela gramática, aquele esquema sensorio motor diz-nos que as coisas estão a acontecer cronologicamente. Mas o filme - e as pistas que Lynch vai deixando - desafiam-nos a perceber que não é nada disso que se está a passar. Trata-se, resumidamente, de usar uma coisa para nos fazer pensar em outra: o mecanismo de transferência.

Tal como *Blow Up*, *Mullholand Drive* é um filme cuja experiência muda muitíssimo do primeiro para os seguintes visionamentos. Num primeiro contacto com o filme, a experiência é dominada pelo exercício de decifração. Só depois de superado esse desafio cognitivo se abre um filme como os outros, um universo legível e experimentável. Em ambos os filmes, refira-se, a recepção da estreia foi um estrondoso misto de choque e de espanto. Tal como no filme de Antonioni, Lynch faz-nos duvidar daquilo que vemos e conduz-nos a um ambiente de crise perceptiva em que diferentes zonas do cérebro conflituam para conseguir acomodar narrativamente os dados que estão a chegar dos sentidos. E somos obrigados a pensar.

Nos três filmes que acabo de referir há ainda outra semelhança assinalável que julgo não ser alheia ao tema da transcendência. Note-se como, em todos, a revelação que o protagonista procura está sempre dependente de uma espécie de transe. Tanto de uma ou mais personagens, cujo universo perceptivo subitamente se desarranja, quanto do próprio espectador. No filme de Antonioni, *Thomas*, que não come nem dorme, primeiro é puro élan vital, depois como que possuído pelas imagens; com César Monteiro, na personagem excêntrica de João de Deus, temos um geladeiro alquimista, que procura nos frutos da puberdade a explicação órfica da Terra; e, com Lynch, a personagem principal dividida em duas e dilacerada pelo desejo e pelo sonho. O mesmo acontece, aliás, com *Diário de um Pároco de Aldeia*, de Bresson, 1951. A estranha dieta do padre, composta por vinho, pão e sofrimento dos outros, consome-lhe a saúde de um jeito que mais lembra um pacto com diabo. E induz no clérigo um estado alterado em que o padre sabe e diz coisas que, como refere literalmente a condessa, “ultrapassam bem a sua experiência”.

3.4 - Edgar Allan Poe: transcendência, superfície e estrutura

Para terminar, apenas algumas notas sobre aquilo que Edgar Allan Poe revelou acerca do seu próprio processo criativo. O grande ilusionista apresenta, em *Poética (Textos Teóricos)*⁷², e detalhes muito precisos sobre a criação de obras com a importância histórica de *The Raven*, 1845. O que configura uma importante oportunidade de espreitar a carpintaria íntima de obras a que o tempo consagrou uma certa intemporalidade.

Poe começa por determinar que, “*no que respeita às verdades maiores, os homens erram mais vezes ao procurá-las mais no fundo do que à superfície. A profundidade está nos enormes abismos onde é procurada a sabedoria – não nos palácios palpáveis onde é encontrada. Os antigos nem sempre estiveram certos por esconderem a verdade num poço*⁷³: *testemunhem a luz que Bacon deitou sobre a filosofia; testemunhem os princípios da nossa fé divina – aquele mecanismo moral pelo qual a simplicidade de uma criança pode deitar abaixo a sabedoria de um homem.*” Contra uma certa tradição simbolista, mística e

⁷² Poe, Edgar Allan, *A Filosofia da Composição* [1846] em *Poética (Textos Teóricos)*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

⁷³ Laércio, Diógenes, *Vidas, Ensinaamentos e Ditos de Filósofos Famosos*, (século III a.c.)

intelectualizante (Wordsworth e Coleridge são o alvo desta passagem) Poe insiste que tem “*pelos poetas metafísicos, como poetas, o mais soberano desprezo.*” É curioso encontrar hoje estas palavras em Poe, o escritor a quem sempre se tem regressado à procura de fundamentação metafísica para a imaginação.

Ouçamos um pouco mais das suas opiniões sobre os bastidores da narrativa: “*A maioria dos escritores - poetas em especial – preferem dar a entender que compõem por uma espécie de fina loucura – uma intuição extática – e positivamente ficariam arrepiados se deixassem o público dar uma espreitadela por detrás do cenário, às elaboradas e vacilantes cruezas do pensamento – aos verdadeiros objectivos apanhados apenas no último momento – aos inúmeros vislumbres de uma ideia que não chegaram a uma realização plena – às fantasias completamente amadurecidas postas de lado em desespero por serem ingovernáveis – às cautelosas selecções e rejeições – às dolorosas rasuras e interpolações, numa palavra, às rodas e carretos – os utensílios para as mudanças de cena – os escadotes e alçapões – as penas de galo, a tinta vermelha e as manchas negras, as quais, em noventa por cento dos casos, constituem as propriedades do histrião literário*”⁷⁴.

No mesmo texto, em seguida, Poe contrasta com o modo como arquitectou o maior dos seus sucessos, *The Raven*. Destinando-se a obra a recolher o aplauso unânime da crítica e do público, deveria ter a extensão de cerca de cem versos (tem cento e oito) e, por forma a ser universalmente apreciado, deveria ter a Beleza como “*única e legítima província*”. Quanto ao tom, o autor considerou que a tristeza seria a mais elevada manifestação possível na província do belo: “*A Melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos*”⁷⁵. Pensando nos “*efeitos artísticos (...) não me escapou que nenhum tinha sido tão universalmente empregue como o referão. A universalidade do uso era suficiente para provar o seu valor intrínseco, e poupava-me a necessidade de o submeter a análise.*” A seguir, terá ficado decidido que o referão deveria ser muito curto, uma única palavra, já que

⁷⁴ Poe, Edgar Allan, *A Filosofia da Composição* [1846] em *Poética (Textos Teóricos)*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. pág.35

⁷⁵ Idem, idem. pág. 40

precisava de ser “repetidamente variado”. *“Tendo-me resolvido quanto a um referão, a divisão do poema em estrofes era, é claro, um corolário: o referão formando o fecho de cada estrofe. Que um tal fecho, para ter força, tivesse que ser sonante e susceptível de uma ênfase prolongada, não admitia dúvidas; e estas considerações conduziram-me inevitavelmente ao “o” longo como sendo a vogal mais sonora, em relação com o “r” como sendo a consoante mais reveladora. (...) Numa busca assim teria sido absolutamente impossível deixar passar a palavra “Nevermore”. De facto, foi mesmo a primeira que se me apresentou.”*

Este brioso exercício de positivismo a favor da importância da relação entre a estrutura e os detalhes tem, a seguir, o seu episódio mais curioso: *“a palavra (Nevermore) teria que ser, assim, contínua e monotonamente dita por um ser humano. Em resumo, não demorei a perceber que a dificuldade consistia em reconciliar essa monotonia com o exercício da razão por parte da criatura que repetia a palavra. Aqui, então, imediatamente surgiu a ideia de uma criatura não-racional capaz de discurso; e muito naturalmente, um papagaio, sugeriu-se-me em primeiro lugar, mas foi imediatamente suplantado pelo corvo, como igualmente capaz de falar, e infinitamente mais de acordo com o tom pretendido”*.⁷⁶

Ainda segundo Poe, e para terminar, *“cada intriga digna desse nome, tem que ser elaborada até ao seu desenlace antes que qualquer coisa seja tentada no papel. É apenas com o desenlace constantemente em vista que poderemos dar a uma intriga o seu indispensável ar de consequência, fazendo os incidentes, e, especialmente o tom, em todos os pontos, tender para o desenvolvimento da intenção”*⁷⁷

Ora o que aqui está em causa e interessa ao ponto em discussão é a forma como se dá forma ao emaranhado artístico de escolhas e decisões que forma o “agregado sensível” de um filme ou, neste caso, de um poema. Não carece de defesa a ideia de que os resultados chegarão mais depressa pelo trabalho do que pela inspiração. Mas o que me parece essencial nesta

⁷⁶ Idem, idem. pág. 42

⁷⁷ Idem, idem págs 33-34

carpintaria de Poe é a forma como uma certa inclinação constante, do princípio ao fim, conduz a recepção da obra para um determinado ambiente ou atmosfera.⁷⁸

Esse sentido, essa direcção, não é nem precisa de ser consciente. É aliás impossível de processar racionalmente, tendo em conta a quantidade desmesurada de informação que se reúne nos intervalos da obra. Mas essa direcção e a torrente de informação que a formata são, de facto, experimentadas, no corpo e no cérebro. Ora pelas racionalizações do córtex préfrontal, ora pela amígdala, repentista que resolve, de forma intuitiva, quantidades muito grandes de informação, ora ainda pelo córtex préfrontal ventromedial que, como já vimos, é a chave do quiasmo de projecção e reflexão que se estabelece entre o cérebro e o filme.

Aquilo de que Poe fala é, tanto para o cinema como para a poesia, apenas a evidência de que a criação de obras de arte que aspirem a ser máquinas de produzir emoção e pensamento resulta de uma sucessão de pequenos esforços, todos no mesmo sentido, para que dessa sucessiva inclinação acabe, no último instante, por emergir um padrão. É o mesmo a que aspirava Mallarmé quando pedia às musas – suprema ironia - uma “poesia orgânica” que não fosse uma mera compilação de inspirações momentâneas.

A tentação esotérica de iluminar cérebros com obscuridades, por intermédio de fogachos é um jogo de pistas preguiçoso em que alguém deixou maior parte da razão ao acaso. Não produz o tipo de luz em que a soma é maior do que as partes.

⁷⁸ Gil, Inês, *A Atmosfera no Cinema. O Caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton. Entre o Onorismo e o Realismo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2005



4 - Conclusão: O grão da percepção e os intervalos da matéria

There is a crack in everything. That's how the light gets in.

Leonard Cohen

Entrevistado por Jacques Rivette, a propósito dos limites do realismo, Jean Renoir⁷⁹ abordou o problema usando como exemplo as Tapeçarias de Bayeux (imagem em cima), cuja autoria a lenda francesa atribui à rainha Matilda e suas aias, no século XI. A peça, com quase 70 metros, retrata a conquista normanda de Inglaterra por Guilherme, o conquistador, esposo de Matilda.

Diz o cineasta que, apesar (ou precisamente por causa) das rudimentares matérias-primas utilizadas e da técnica muito imperfeita que caracteriza qualquer arte nos seus alvares, a beleza desta peça é algo com que nenhuma outra, posterior, conseguiu rivalizar em beleza. À medida que a tapeçaria foi aperfeiçoando a técnica de copiar o real, a beleza ter-se-á, por alguma razão, retirado do processo.

O mesmo, aconteceria necessariamente a todas as artes: à medida que se aproximam do realismo absoluto, caminham para uma inevitável decadência. Pergunta Renoir: “*Como é que os vasos etruscos, tão imperfeitos,*

⁷⁹ Renoir, Jean, *Renoir parle de son arte*, entrevistado por Jacques Rivette. tradução minha. Link estável: <http://www.youtube.com/watch?v=LKCrOLcDbjE&feature=relmfu>

conseguem ser todos bonitos. Pode dar-se o caso de todos os oleiros etruscos terem sido portadores de génio? Não me parece.”

Mais cedo do que tarde, segundo Renoir, o cinema enfrentaria também o mesmo problema: *“quando tivermos um ecrã panorâmico, perfeito, que circunde o espectador e máquinas que produzam não só uma imagem perfeita da floresta como o próprio cheiro a musgo. E então o cinema será maçador. E as pessoas em vez de irem para as salas vão pegar numa vespa e vão directamente para a floresta.”*

O ponto que Renoir pretende discutir é então apresentado sob a forma muito cinematográfica de um *what if*: “Então e se o homem tiver um dom para a beleza e for a sua inteligência crescente que o empurra na direcção do horror? Isto porque, segundo o cineasta, “à medida que aumenta o realismo, a capacidade de representar as coisas, aquilo que o homem escolhe representar é sempre o mais feio”. Como na célebre frase de Rilke : “a beleza é o início do terror”⁸⁰, que parece querer dizer qualquer coisa parecida com esta inquietação de Renoir.

Yvette Biro refere precisamente este problema, ao falar de uma segunda revolução no cinema, que corresponde a um momento de maturidade “*caracterizado pela violência da síntese*”⁸¹ em que, depois das conquistas da técnica, o cinema troca a mimésis pela poiésis. Hauser trata a mesma questão⁸² referindo o momento de “*auto-reflexibilidade e transparência inerente a qualquer arte*” que acontece quando o desafio deixa de ser o real. Mas é Blanche Dubois⁸³ quem melhor enuncia o problema: “*Eu não quero realismo, eu quero magia! Sim, sim, magia. É o que eu tento dar às pessoas. Sim, eu distorço as coisas. Eu não digo verdades, eu digo o que devia ser a verdade.*”

Para poder avançar sem perder de vista essa intuição de que a inteligência, ou pelo menos uma parte dela, tem alguma coisa a ver com o

⁸⁰ Rilke, Rainer Maria, *Elegias de Duíno, Primeira Elegia* [1923], Assírio e Alvim, Lisboa, 1993

⁸¹ Biro, Yvette, *Mithologie profane, cinéma et pensée sauvage*, L'Herminier, Paris, 1982. pág.15

⁸² Hauser, Arnold, *Teorias da Arte* [1958], Editorial Presença, Lisboa, 1978. págs 398-399

⁸³ Williams, Tennessee, *A Streetcar Named Desire* [1941] e Kazan, Elia, idem [1951] com Marlon Brando e Vivien Leigh

horror é preciso resistir aos engodos de *estéticas hipstamatic* que indexariam toda a qualidade de uma expressão artística à sua quantidade de grão e ruído e a uma transformação da imperfeição em perfeição.

Renoir recusa de imediato essa facilidade e, para o estudo que aqui se faz, interessa muito mais o raciocínio inverso. Ou seja, pensar na possibilidade de se falhar através do sucesso. É uma ideia da filosofia contemporânea muito usada para descrever a já frágil relação da espécie com o meio ambiente, que me parece mais próxima do essencial.

Então e se o ponto de absoluta transparência do cinema - aquele que está tão além do grão da percepção que já não deixa nada de fora - coincidir com o ponto em que desaparece todo e qualquer traço da vulnerabilidade subjectiva dos homens? Não será esse também o ponto em que já não há nada a dizer, nenhuma intersubjectividade possível? Esse momento de transparência funcionaria então como o pedaço de vídeo não estruturado de que falámos a propósito da neurocinemática: uma mera e desinteressante fatia de real de que ninguém se apropriou.

Voltando a buscar alguma ancoragem nas neurociências para não deixar fugir o essencial da questão, chamo agora a atenção para mais duas estruturas cerebrais, a amígdala e a ínsula, e para as respectivas funções.

A amígdala, situada no lóbulo temporal, está envolvida em grande parte das motivações e das sensações, nomeadamente nas relacionadas com a sobrevivência: o medo, a raiva e o prazer. Não menos importante, a amígdala determina quais as memórias que o cérebro deve guardar e onde proceder a esse armazenamento. Ao que tudo indica, este processo de selecção é feito em função da avaliação que a amígdala faz da intensidade da resposta emocional provocada por cada evento.

A ínsula, localizada entre o lóbulo frontal e o lóbulo temporal, está associada a funções tão diferentes quanto a homeostasia, as emoções, a percepção, o controlo motor, a consciência de si, o funcionamento cognitivo e a experiência inter-pessoal. É na ínsula que é avaliada a intensidade da dor e é também esta estrutura que se acciona quando olhamos para uma imagem

dolorosa e projectamos/imaginamos esse sofrimento no nosso próprio corpo. A ínsula é responsável pela sensação de nojo em relação a cheiros ou imagens, num mecanismo de neurónios-espelho que relacionam a experiência interna com a experiência externa. Está também relacionada com a audição passiva de música, com o riso, o choro, o orgasmo, a empatia, a compaixão e a linguagem.

Como já vimos, a resposta do córtex préfrontal ventromedial pode ser fundamental à experiência cinematográfica para promover a projecção do espectador no filme. Ora também a amígdala e a ínsula terão, por certo, um papel fundamental nas aspirações que o cinema tenha, por exemplo, a ser suficientemente emocionante para se tornar memorável. É algo que, como já vimos, depende da competência para comunicar directamente com as emoções, sem a mediação da razão. Também sabemos que as regiões do cérebro ligadas ao prazer e à dor se confundem, nomeadamente nos gânglios basais, que tanto funcionam na dor como no prazer proporcionado pela alimentação e pela actividade sexual. E sabemos até que a dopamina - considerada até há pouco o químico biológico do prazer - também está intimamente ligado à dor.

Há, na fisiologia do cérebro, uma série de vizinhanças que se mostram contra-intuitivas quando lhes são aplicadas as categorias do cânone ocidental. Não quero com isto dizer que a neurociência vá avançar com um novo receituário de categorias, como se fosse possível extraí-las da fisiologia do cérebro. Mas algumas destas surpresas poderão ajudar, por exemplo, a explicar o que levou César Monteiro a procurar o sagrado no abominável e a Rilke a investigar a beleza do terror. A verdade é que a ciência dos nossos dias tanto nos permite concordar com Rilke como encontrar verdade na definição de Sthendal, para quem a beleza é, pelo contrário, uma promessa de felicidade.

Com “O Livro da Consciência”, Damásio mostra como Merlau-Ponty, Bergson e Deleuze tinham razão quando intuíram uma identificação entre matéria e memória e referiram a indistinção entre o corpo e a imagem e entre corpo e cérebro. E sublinha que há zonas do cérebro onde fazer esta última distinção é fisicamente impossível ao nível celular.

Tanto o corpo como o cérebro estão envolvidos nas sensações e nas emoções. Não são processos imateriais do cérebro, correspondem a fenómenos físicos e configuram alterações no funcionamento do organismo. Estão associadas, claro, à activação e desactivação de determinadas zonas do cérebro, mas também a muitas outras manifestações, igualmente físicas, sendo algumas das mais evidentes alterações do ritmo cardíaco, da respiração e da pressão sanguínea. Neste sentido, podemos até avançar mais um passo com o postulado de Deleuze e dizer, em vez de “o cérebro é o ecrã”, que “o corpo é o ecrã”.

Nos últimos anos, a ciência tem insistido na existência de uma inteligência visceral, emocional, rápida e intuitiva⁸⁴, mais ligada à rapidez da ínsula e da amígdala do que ao lento e repetitivo *overthinking* do córtex préfrontal. Esta inteligência visceral tem uma especial habilidade para tomar decisões que condensam uma quantidade muito grande de informação (numa situação de perigo de vida, por exemplo) num espaço de tempo muito curto. E usa essa habilidade com melhores resultados do que o córtex préfrontal, que se caracteriza por processos racionais e dedutivos.

Este assunto tem sido bastante trabalhado por causa do desporto de alta competição, para perceber porque é que os desportistas perdem eficácia quando precisam de pensar antes de executar o gesto. Quando o fazem perdem tempo na rapidez da resposta e obtêm, regra geral, piores resultados do que quando funcionam de forma espontânea e intuitiva. Esta inteligência instintiva está ligada à forma como as emoções evoluíram para nos proteger das ameaças. Fornece uma resposta instantânea quando não há tempo para pensar sobre o que se apresenta aos sentidos.

É também a melhor resposta da natureza a um excessivo relativismo dos sentidos: na presença de um tigre que, que por algum acaso se cruze com um indivíduo, numa rua de uma grande cidade, nunca terá a pessoa em questão a tentação de questionar a real existência do tigre. Nem por um segundo questionará a fiabilidade dos dados empíricos que está a receber dos sentidos. O instinto fá-lo-á fugir.

⁸⁴ Lehrer, Jonah, *How We Decide*, Mariner Books, Nova Iorque, 2010

Essa inteligência dos sentidos condensa milénios de informação evolutiva, é uma espécie de cérebro sem idade, primitivo. É também, na minha opinião, nada menos do que o *élan vital* de Bergson e de Deleuze, a força motriz e criadora da própria vida. É a transcendência de uma força que sentimos, mas que não se deixa aprisionar por raciocínios ou pensamentos. É a inteligência superior em que participamos, ainda sem entender. Sobre a defesa da intuição contra o intelectualismo, Bergson cita o exemplo da natação, que não se deduz intelectualmente, implica sempre um salto para a água, um mergulho. A vida, como o cinema, também é uma experiência imersiva. E é esse o objecto final de todas as ciências e artes.

No rescaldo da guerra do real, que Tarkovsky descreveu como entre os que quiseram imitar a realidade e os poetas que a pretendem criar, talvez hoje já se possa dizer que tiveram todos razão. Porque é precisamente a capacidade que o cinema tem para dizer a verdade que lhe confere o poder de mentir tão bem. É aí que radica o princípio activo da projecção e da suspensão de crenças e descrenças: no encontro entre o grão do cinema e o grão da percepção. É o que faz a câmara de Antonioni ao filmar as fotografias de Blow Up.

O pormenor que é preciso acrescentar a Benjamin é o facto de que também há uma aura que resulta da transferência de verdade (luz, fotões) que é feita do real para a película. Essa magia indexical, como a do santo sudário de Turim, tem um poder de ressurreição e de revelação. Garante a possibilidade de repetição desse real e, com isso, abre-o completamente para a fantasia. A reprodução técnica não compromete a possibilidade de, individualmente, em cada recepção, experimentar essa intimidade, essa identidade entre a coisa e a sua imagem. Há uma nova aura que resulta precisamente da transferência entre real e cópia que acontece na reprodução fotográfica. Tal e qual como a aura, mais antiga, de Benjamin, que era transferida de forma também física, mas directamente do autor para a obra.

“No cinema dissolvo-me em todas as coisas”⁸⁵, diz Kracauer. Neste confronto entre o grão da percepção e o grão do cinema, no embate entre as duas visceralidades, estabelece-se o quiasmo de Merleau-Ponty, que é, como resume Susana Viegas⁸⁶, *“a relação de cruzamento ou reversibilidade não-dialéctica entre o ver e visto, o tocar e o tocado, o falar e falado e que na Phénoménologie de la perception surge como estrutura ontológica da oposição reversível de sujeito-objecto, interior-exterior. É o cruzamento ou encontro do olhar em que me vejo do exterior, “é preciso que aquele que vê não seja ele próprio estrangeiro ao mundo que vê”⁸⁷. A reversibilidade é a última verdade: o recruzamento entre o que toca e o tangível, entre o vidente e o visível. É um mecanismo de reversibilidade que mostra o impedimento de identificação simultânea dos dois estados, passivo e activo, ver e ser ouvido porque nessa experiência há sempre um hiato ou uma distância (écart) entre o olhar que vê e se compreende visto. No exemplo de Merleau-Ponty, a mão direita que toca na mão esquerda não pode ser tocada uma vez que, ao ser activa, não pode, simultaneamente, ser passiva porque, ao ser tocada, a mão direita não é um objecto mas a reversibilidade reflexiva do seu toque. A arte, principalmente o cinema, é o local de encontro do outro e de si próprio, é intersubjectividade porque o olhar tem a capacidade táctil de envolver o mundo e os outros, de tocar o visível.”*

Mas esta espécie de diálise entre o cinema e o espectador não é um resultado que se possa dar como garantido, como vimos com os primeiros dados da neurocinemática. O pedaço não estruturado de filme falhou completamente nesse domínio. Estes pedaços em bruto de real têm logo, à partida, a sua verdade inscrita na película. O problema é que, como explicou Renoir, o real é profundamente aborrecido. São raras as suas pepitas que apresentam, por si só, o poder da projecção intersubjectiva.

⁸⁵ Kracauer, Siegfried. *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1960 pag. xxviii

⁸⁶ Viegas, Susana, *Maurice Merleau-Ponty, em Cinema, Um Compêndio Filosófico*, Instituto de Filosofia da Linguagem. ink estável: <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-maurice-merleau-ponty>

⁸⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, 2006. pag.162

Esse poder depende do corte que, para as extrair, foi infligido ao real. Quando falo em corte não me refiro apenas ou sequer especialmente à montagem. O corte está em todas as decisões que interferem com aquilo que vai ser posto no ecrã. É tudo o que decide o que fica fora e o que fica dentro do plano.

Se pensarmos na imensidão do mundo e na pequeníssima fatia dele que cabe dentro de cada filme, podemos dizer que é sempre infinitamente mais aquilo que sai do que aquilo que fica, em cada filme, de real. De facto, na sala de montagem, a principal ferramenta é o corte. Sobre a forma como a inteligência promove ou não a beleza nestes bastidores da estrutura, Deleuze sinalizou a emergência de um novo pensamento, habitante das dobras, das fendas e dos intervalos. Como uma planta teimosa que emerge numa brecha do betão, este pensamento brota depois do abalo tectónico das categorias. E responde à necessidade de cruzar disciplinas para as fazer avançar. É necessário, no fundo, para o cérebro a começar a pensar e a denunciar finalmente o método do seu próprio funcionamento.

Este exercício do corte, dos intervalos e das cesuras seria assim, para citar Tarkovski⁸⁸, o trabalho de esculpir o tempo. Algo parecido com o ofício da amígdala: decidir o que é memorável, aquilo que vale a pena guardar. E esses pequenos nada a que o cérebro se tende a agarrar talvez sejam também a fugaz luz de Cohen, que passa nos intervalos da matéria. E a aparição de Žižek, que é mais do que a própria realidade porque dentro dela brilhou o real. Talvez seja também, enfim, alguma transcendência que escapa, depois de um terramoto, pelas brechas do plano da imanência de Deleuze. Porque neste novo reino da possibilidade, o cérebro parece querer dizer-nos para procurar as coisas nos seus contrários.

⁸⁸ Tarkovski, Andrei, *Esculpir o Tempo* [1987], Martins Fontes Editora, São Paulo, 1990



BIBLIOGRAFIA

- **Arnheim, Rudolf**, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley, 1969
- **Bazin, André**, *What is Cinema (Volumes I – II)* [1967], University of California Press, Berkeley, 2005
- **Bellour, Raymond**, *Un spectateur pensif, Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris, 2009
- **Bergson, Henri**, *Matter and Memory* [1896], Zone Books, Nova Iorque, 1991
- **Biro, Ivette**, *Mithologie profane, cinéma et pensée sauvage*, L'Herminier, Paris, 1982
- **Bresson, Robert**, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975
- **Curnier, Jean-Paul**, *Montrer l'invisible, Ecrits sur l'image*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2009
- **Damásio, António**, *O Livro da Consciência*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2011
- **Deleuze, Gilles**, [1985] *A Imagem Tempo – Cinema 2*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006,
- **Eisenstein, Serguei**, *Reflexões de um cineasta*, Lisboa, Arcádia, 1972
- **Flaxman, Gregory** (org.), *The Brain is The Screen*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000
- **Gil, Inês**, *A Atmosfera no Cinema. O Caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton. Entre o Onirismo e o Realismo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2005
- **Grilo, João Mário**, *As Lições do Cinema, Manual de Filmologia*, Edições Colibri, Lisboa, 2008
- **Grilo, João Mário**, *O Homem Imaginado – Cinema, acção, pensamento*, Livros do Horizonte, Lisboa, 2006
- **Hasson, Landesman, Knappmeyer, Vallines, Rubin e Heeger**, *Neurocinematics, The Neuroscience of Filmes*, Berghahn Journals, 2008
- **Heidegger, Martin**, *Carta sobre o Humanismo* [1949], Guimarães Editores, Lisboa, 1998

- **Katz, Steven D.**, *Film directing. Shot by shot. Visualizing from concept to screen*, Michael Wiese, Los Angeles, 1993
- **Kracauer, Siegfried**. *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, 1960,
- **Lehrer, Jonah**, *Proust was a Neuroscientist*, Mariner Books, Nova Iorque, 2008
- **Lehrer, Jonah**, *How We Decide*, Mariner Books, Nova Iorque, 2010
- **Merleau-Ponty, Maurice**, *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, 2006
- **Monteiro, Paulo Filipe**, *Fenomenologias do cinema*, Revista de Comunicação e Linguagens #23, Edições Cosmos, Lisboa, 1996
- **Morin, Edgar**, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Moraes, Lisboa, 1970
- **Poe, Edgar Allan**, *A Filosofia da Composição* [1846] em *Poética (Textos Teóricos)*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004
- **Rodowick, D.N.**, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham, 1997.
- **Schatz, Thomas**, *The Genius of the System Hollywood Film-making in the Studio Era*, Pantheon Books, Nova Iorque, 1989
- **Schrader, Paul** [1972] *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson & Dreyer*. Reprint, Da Capo Press, Oxfordshire, 1988
- **Smith, Murray e Wartenber, Thomas E.**, *Thinking through Cinema, Film as Philosophy*, Blackwell Publishing para The American Association for Aesthetics, Malden, 2006
- **Zizek, Slavoj**, *Organs without bodies*, Routledge, Nova Iorque e Londres, 2004

ÍNDICE

1 – Introdução – 1

1.1 - Projecto de estudo - 1

1.2 - Campo de conceitos - 5

2 - Cinema e conhecimento - 11

2.1 - Cinema e filosofia - 11

a) - Cinema como cópia do real - 13

b) - Cinema como criação de real - 15

2.2 - Cinema e neurociências - 19

3 - Cinema e Transcendência - 30

3.1 - Estudo de caso: cena final de *Blow up*, Michelangelo Antonioni - 34

3.2 - João César Monteiro: transcendência no real - 43

3.3 - David Lynch: transcendência e transferência - 44

3.4 - Edgar Allan Poe: transcendência, superfície e estrutura – 47

4 - Conclusão: O grão da percepção e os intervalos da matéria – 51

**DECLARAÇÃO DE ACEITAÇÃO DE ORIENTAÇÃO DE DISSERTAÇÃO OU
DE TRABALHO DE PROJECTO**

Inês Gil, Professora Auxiliar Convidado, declaro a minha disponibilidade para orientar a dissertação de Luís Filipe Silva Gouveia Monteiro intitulada "O cinema e a produção da transcendência" que constitui a componente não lectiva do **MESTRADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – CINEMA E TELEVISÃO**.
Afirmando ainda a minha concordância com os parâmetros e objectivos da proposta apresentada.

Lisboa, de Setembro de 2011

Assinatura

